

# **SZÖVEGEK KÖZÖTT III.**

**(Irodalomelméleti és -történeti tanulmányok Szegedről)**

**Szeged, 1999.**

Szerkesztette: Fried István

A szerkesztő munkatársa: Hódosy Annamária

A tanulmányok lektorálásában közreműködött:

Kürtösi Katalin

Szőke Katalin

Martin Woods



**B 169 290**

**SZTE Egyetemi Könyvtár**



**J000182333**

Copyright A szerkesztők és a szerzők

ISSN-szám: 1418-0480

Készült a JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke tudományos diákkörének és posztgraduális kurzusának vállalkozásában, 1999-ben.

SZTE Egyetemi Könyvtár  
Egyetemi Gyűjtemény  
1

**HELYBEN  
OLVASHATÓ**

B 169290

**SZÖVEGEK KÖZÖTT III.**

**(Irodalomelméleti és -történeti tanulmányok Szegedről)**



## TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: <i>Előszó</i> .....	1
Gábor Szabó: <i>Borges on the Border</i> .....	3
Emese Varga: <i>Salome does not Dance</i> .....	15
Fabulya Andrea: <i>A homoszexualitás mint lehetséges szubkulturális kód</i> <i>Mihail Kuzmin műveiben</i> .....	23
Varga Anikó: <i>Szemelvények a Közép-Európába tartó járatok Menetrendjéből</i>	33
Papp p Tibor: <i>Discourse Dombos</i> .....	41
Hegy Pál: <i>Ami Austernek nem zsánere</i> .....	69
Schlachtovszky Csaba: <i>A komikus Don Quijote</i> .....	83
Kelemen Zoltán: <i>Az esszé enciklopédistája</i> .....	93
Dósa Márta: <i>Az abszurdtól való elhatárolódás kísérlete</i> .....	109
Domokos Johanna: <i>Szemiotika nélküli szemiotika</i> .....	131



## ELŐSZÓ

A József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén többirányú munka folyik. „Működik”, lassan évtizedes múltra tekintve vissza, az „Összehasonlító Irodalomtudomány B szak”, néhány éve az „Irodalomelmélet — speciális képzés”, mindezek párhuzamosan a graduális egyetemi képzéssel. Mindkét tudományág a Magyar Akkreditációs Bizottságtól lehetőséget kapott arra, hogy a József Attila Tudományegyetem említett tanszékén posztgraduális kurzus létesülhessen. Az irodalomelmélet iránt érzett elkötelezettség jelzése, hogy a tanszéken belül „Irodalomelméleti Tanszéki Csoport” alakult, amely lényegében összefogja és szervezi a szegedi irodalomelméleti oktatás jórészét, illetőleg kebelében működteti a könyvsorozataival és konferenciáival a határon innen és túl (el)ismertté vált deKON-csoport munkáját.

A komparatisztikai, elméleti és világirodalmi előadások, szemináriumok mellett „Színházelméleti Speciális Képzés” elégíti ki a színház ifjú rajongóinak és érdeklődőinek igényeit.

Ekképpen a létszáma nézve kicsiny, de hatókörét tekintve talán mégsem oly kicsiny tanszék jelentős számú hallgató rendelkezésére áll, akik között nem egy szépreményű egyetemi, kritikusi, irodalomtörténész „karrier” előtt áll. Az idézőjel annak szól, hogy itt örömtelien sokrétű publikációs, diákköri, szemináriumvezetői tevékenységről tudunk beszámolni. Hogy nem használom az „iskola” megjelölést, annak pusztán az az oka, hogy a szemináriumokat vitafórumnak gondoljuk el, ahol a legkülönbébb témákról a legkülönbébb „elméleti/történeti” megfontolások csaphatnak össze, nem az érdekérvényesítés, hanem (pusztán) az álláspontok markánsabb körvonalazása céljából. Semmiféle néven nevezendő egységekre, egységes terminológiára nem törekednek a tanszék oktatói/hallgatói; és nem csupán azért, mert az összehasonlító irodalomtudományi graduális és/vagy posztgraduális kurzus egymástól igen csak távoleső témákon dolgozó hallgatókat/munkatársakat foglalkoztat(ott), a számi költészet fordíthatóságának kérdéskörétől a Borges-novellák elméleti következményének fölfejtési kísérletéig, Petrarca töredékes latin nyelvű eposzának kontextuális vizsgálatától a magyar neoavantgárd törekvések értelmezéséig: nem is szólva a nyelvtudásban, a rokon tudományokban való jártasságban, az elméleti/történeti fölkészültségben és érdeklődésben mutatkozó különbségekig. Ami a szemináriumokon, a vitákon kitetszett: aligha létesíthető

olyan, mindenre alkalmas, mindenkinek megfelelő, mindent segítő módszeres eljárás, amely akár fogalmi, akár tágabb értelemben vett gondolkodásbeli közösségbe kényszeríthetné a maguk írásmódját saját olvasmánytapasztalataik, hagyományértelmezésük útján kikísérletező hallgatókat. Aligha volna természetes és a jövőre nézve gyümölcsöző, ha ifjú kutatókat végleges állásfoglalásra, hosszú távra elkötelezett elméleti magatartásra venné rá akár a többség, akár a „divat”, akár a tanári példa. Úgy hiszem, az a fajta tarkaság, szinte anarchikus sokféleség, amely a budapesti-szegedi *Szövegek között I.*, a szegedi *Szövegek között II.* és a jelen *Szövegek között III.* köteteket jellemzi, ha másról nem, legalább arról számot ad: mi foglalkoztatja az egykor volt és a jelenlegi szegedi diákokat, ki hol tart, ki miképpen dolgozza föl (és földolgozza-e) azt, amiről ma, vagy amiről tegnap és tegnapelőtt óta az irodalomtudományban gondolkodtak/gondolkodnak. Ennek bemutatása, érzékeltetése a kötet célja, meg az, hogy képet adjon arról: miféle állásfoglalást lehet találni a kötet szerzőinek dolgozataiban az irodalomtörténet, a komparatisztika, az irodalomelmélet néhány, a szerzők és talán nemcsak a szerzők számára fontos kérdéséről.

Fried István



## BORGES ON THE BORDER

In his study entitled *Interpretation and History*<sup>1</sup> Umberto Eco tries to model those interpretation strategies which might provide different variations of knowledge to be acquired about the world by means of separable ways of thinking. He assumes three mental attitudes that have determined possible relationships to things since antiquity up to nowadays.

According to Eco the first determinant model of this kind is the canonised world view of Greek rationalism, which is primarily characterized by the desire to understand causes, and which as a consequence endeavours to observe the world as a chain of casual connections. By way of this desire the universe becomes the actor of a linear story, in which things and phenomena are separated irreversibly, and where the constraint of logical choice based on the principle of *tertium non datur* requires the unconditional respect of borders (and through it that of identity). Latin syntax is also based on this logic, and so is that dominant trend of western philosophy which may judge rather aggressively all mental products based on any logic different from this to be irrational, that is, impossible.

Similarly, Eco derives another interpretative position from the Greek, which is called hermetic by him, and which — coming from the characteristics of Hermes, the person it was named after — denies the principle of identity and unambiguity, rejects the possibility of the exclusion of the middle course, and invalidates borders in time and space. This syncretic assumption undermines the truth-concept of the rationalist model in its basis, for „it is possible to many things to be true at the same time, even if they contradict each other”<sup>2</sup>, which possibility reveals a hectic mistrust in the one and only truth. On the other hand — Eco says — if everything may be considered to be true, underlying the ideas and principles apparently contradicting each other there must be a common secret, which becomes accessible only if we regard the language signs to be metaphors and symbols. Consequently every text (the universe is also regarded as

---

<sup>1</sup> In *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, 1992.

<sup>2</sup> *Ibid*, 31.

one) is refined into a puzzle waiting to be solved, and through the seeking of the ultimate secret (the Meaning) everything becomes connected to everything by the means of an infinite flow of meaning. The followers of this way of thinking are Neo-Platonists, later on Goethe, Schelling, Heidegger and Jung, while nowadays the texts of Foucault, Barthes and Derrida may be considered to be the representatives of this hermetic tradition. In Eco's interpretation the third possible version of thinking lives upon the Gnosis, which assumes the desire for the ever disappearing truth to be the basic problem of human existence. The gnostic longing for the absolute truth feels himself to be an exile, a captive locked up in the prison of the human body, who by means of his metarational, intuitive knowledge in inspired moments is able to mediate divine revelations to his fellow humans, who are in fact despised by him due to his chosenness. Eco explores gnostic roots in theoretical and practical endeavours for mental experience through sexual, narcotic or verbal deliriums, in almost every manifestation of German/Romantics, and also in the works of Heidegger, Bataille, and even in those of Lukács and Lenin.

I think this study of Eco's partly provides an explanation for a problem which involuntarily props up when interpreting Borges-texts — that is, the questions referring to the Argentine writer's mental identity. Partly, because on the one hand it is doubtless that Borges' world of texts under the influence of the intellectual trends and authors called hermetic-gnostic by Eco paves the way for some of theses of our great hermetics — Barthes, Blanchot, Todorov — by functioning as a mirror, on the basis of which we could easily classify him to an adequate point of this canon. On the other hand we should bear in mind the fact that the theories quoted by Borges in the majority of cases do not appear in the text based on their name value, rather they question their own existence by going through certain modifications of meaning depending on the context.

The metaphysical guest-texts which intertwine in Borges' writings enter into a dialogue with each other within the individual works, the consequence of which process is the fact that a polemic relationship is established between them, that is they correct, reinterpret and deny each other, and in this way the absolute truth-relevance of thought becomes questioned. This may support a reading in which Borges would regard the theories often cited by him mere constructions of speech, each of which is believable, justifiable, but at the same time they are equally confutable, that is, they by no means might be considered to be the verbal imprints of some

transcendent sphere, rather they should be regarded as temporary constructions generated by various language games. This kind of reading spectacularly diminishes popular theories about the hermetic Borges endeavouring to explore the Secret Meaning, for the idea of language as an instrument obviously excludes the mystic assumption of a truth conception beyond language. On the other hand I do not think that the possibility of the formation of a par excellence pragmatic Borges-vision would consequently follow from these but I do believe that in most of Borges' texts a relativistic, ironic and pragmatic line may be discovered, the disregard of which would simplify the writer to a late mysticist, the twentieth century descendant of the hermetics.

In the following my aim is to show those characteristics of Borges' representative works based on which these writings are articulated in the vacuum of the knowledge of the non-knowledge.

On the one hand Borges' texts render possible an interpretation from which the desire to own a Name (*The Garden of Forking Paths*, *The God's Script*), the Book of books (*The Library of Babel*), or simply an old text (*Pierre Menard...*, *Searching of Averroes*), that is the need for the overcoming of the detachedness from the origin is apparent. This reading though for the sake of a comforting meaning-rendering does not pay attention to the fact that the transcendental desire present in the text, and the desire for it is reinterpreted by the (self-)ironic distance coming from the self-reflexive nature of these texts. In fact basically the area between the real and the transcendental is the place where the Borges-universe is built, and where the possibility of trespassing between the two spheres is constantly obvious. This is why the narrator-protagonists of these texts hesitate between the possibilities offered by their own stories just like the interpreter in unable to decide, for by way of any unequivocal decision the text losing its balanced position would land in the sphere of the „miraculous“ or the „realistic“, and by this expropriation it would be deprived of its constitutive plurality. Speaking of this plurality Michel Foucault states on the first pages of *Les mots et les choses* that the birthplace of his book as one of Borges' texts<sup>3</sup>. The Borges writing quoted by Foucault — *The Analytical Language of John Wilkins* (El idioma analítico de John Wilkins) — raises a possibility, which according to the French philosopher seems to be suitable

---

<sup>3</sup> Michel Foucault: *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris 1996, 7.

for the unsettling and shaking of the thousand-year old way of thinking based on the dualism of the Same and the Other. In this text of his Borges quotes an alleged Chinese encyclopedia, which classifies animals as follows: „a) animals of the emperor; b) the enbalméd; c) the suppléd; d) pigs; e) sirens; f) animals in tales; g) stray dogs; h) those who are present in this classification [incluidos en esta clasificación]; i) those who are shaking vehemently; j) those who cannot be counted; k) those who were painted with the finest brush made from camel hair; l) others [etcétera]; m) those who have just broken a vase; n) those who appear to be flies from the distance.”<sup>4</sup> For Foucault the interesting point of this enumeration is shown in the fact how on the one hand it destroys, while on the other hand in the language it makes possible the common space of the meetings, and thus it suggests that underlying the traditional classifications there are still things which belonging to a certain kind of a mute cast show a completely different system of knowledge. As according to Foucault culture covers this raw fact of order with a secondary net, which may only be approached by quitting the traditional ways of language, perception and practice<sup>5</sup>. The alphabetical order, which is the basis and sign of systematic thinking based on the distinction of separable, easily identifiable classes or types, in the case of the „Chinese encyclopedia” destroys itself by the trick of connecting diverting elements to each other. In the final destruction of causality point h) („incluidos en esta clasificación”) and point l) („etcétera”) play the leading role, and I attribute the basic structural and semantic characteristic of every Borges’ text to the continuity of the joint presence of these. Point h) in quite a tricky way includes the whole system itself (of which it is also a constituent), and by this it makes it unnecessary, while point l), which is seemingly hidden in the row is interested in the invalidation of it, as it opens the gate for other systems it displays and hides at the same time, and promises the implementation of new possibilities on the ruins of the old order. The very same diverting movement may be observed in other writings of Borges’, if those wish to incorporate the philosophical and literature discourses (while they are simple parts of these), and at the same time they undermine the discursive area allowing their own communication, and thus they state the usefulness of other models and codes. Based

---

<sup>4</sup> In J. L. Borges: *A New Refutation of Time*.

<sup>5</sup> Foucault, *ibid*, 12.

on this duality (and on the works of Foucault) S. Molloy considers Borges' way of speaking to be appropriately described by the term „el no lugar del lenguaje”, which is come to existence by itself through the unsettling basis of a gap (hiato) only in order to be able to destroy its own narration by way of unfolding the traditional system of thought.<sup>6</sup>

As a metaphoric sign of the joint presence of construction and destruction the Chinese emperor mentioned in the essay *The Wall and the Books* [La muralla y los libros] allegedly ordered the construction of the Chinese Wall and the destruction of the books had been written before his reign at the same time, and one sentence of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, which is a work hiding thoughts of ars poetica from several points of view also highlights the importance of this duality: „un libro que no encierra su contralibro, es considerado incompleto” (The book which does not contain its own anti-book is considered to be incomplete). Thus we may basically agree with Irby's statement — later to be refined — which goes as follows: „The ultimate essence of Borges's texts is the infinite dialectics of dualities full of contradictions”.<sup>7</sup>

The elegant maintaining of the balanced position of these diverting powers within the text results in a constant, subtle vibration which renders insensible and impossible the attempt to reduce Borges' writings to any unambiguous meaning, for — as Murillo writes — this movement „is directly derived from the structure of the narrative, which paves the way for its own infinite re-structuring”.

In connection with this statement Murillo emphasises mainly the iterative structure of Borges' texts, that is, the *mise en abyme*-technique based on the endless process of the story in the story and that of the dream in the dream, which he tries to illustrate with the metaphors of „shifting mirrors” or „Chinese puzzles”.<sup>8</sup> This structuring trick was considered by Borges to be so important that he mentioned it in the first place when he summarised the four basic principles of „fantastic literature”, which obviously are to be read as the self-descriptions of his own texts: 1. Work in the work. 2.

---

<sup>6</sup> S. Molloy: *Las letras de Borges*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979, 166.

<sup>7</sup> J. Irby: *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*. (A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Michigan, 1962), 47.

<sup>8</sup> L.A. Murillo: *The Cyclical Night*. Harvard University Press, Cambridge, 1968, 125.

Infection of reality by dreams and irreality (the destruction of objectivity). 3. Time travel (dissolution of temporality and causality). 4. Duplication (denial of identity)"<sup>9</sup> Consequently Borges' texts are not to be read as enigmatic hieroglyphs or kabbalist symbols, for as a result of their constant restructuring of meaning they also provide their self-criticism. According to Irby this is manifested in the simultaneous demonstration of the need to show the totality and the impossibility of this task.<sup>10</sup> Most of Borges' texts seem to support this assumption, since for example the emergence and not being able to be represented of the alef in *The Alef*, and the assumed existence of the Book of books, and its inaccessibility in the *Library of Babel*, the need for linguistic understanding and its unattainability really indicate the simultaneity of the duality mentioned above. As opposed to Irby I think that the task of the text elements contrasted by him — „superior and inferior, part and whole, order and confusion, reality and irreality" — is not to demonstrate the thousand-year old metaphysical fight between „eventually and the absolute"<sup>11</sup>, but the indication of the simultaneity of the above entities, that is, the termination and invalidation of the oppositions. For if similarly to Irby we may imagine these categories only as resolutely fighting parties, then in the spirit of the classical metaphysical tradition we would be faced by a constraint of decision which, by way of making the right decision would make the accessibility of the „whole truth" possible. Consequently I think that Borges' texts urge the ironic evading of such constraints of decision; this is supported also by the opinion of Murillo, according to which every Borges' work is a „disinterested play"<sup>12</sup>, which not in the least intends to obtain the triumphal trophy of the ultimate meaning.

Although it cannot be stated that the infinite postponement of the denoted in Borges' writings is a simple negative theology or ascetical practise, which by facing the „nothing" considers the negligence of the transcendent denoted to be its main objective. In this case we would not be

---

<sup>9</sup> Quoted by Rodriguez Monegal: „Borges, teoria y práctica." *Numero*, Montevideo no.27, dec. 1955, 145.

<sup>10</sup> Irby, *ibid*, 166.

<sup>11</sup> *Ibid*, 289.

<sup>12</sup> Murillo, *ibid*, 129.

aware of that rather emphatic part of the texts which suggests the presence of transcendencies existing beside language in our language and thinking for thousands of years.

This would be that basic duality which intertwines inseparably in Borges' texts: on the one hand the emphatic incorporation of considerable part of the metaphysical tradition into the individual narratives (see point „h” of the „Chinese encyclopedia”), which distinctly asserts the presence of this tradition built into our language, and on the other hand the possibility of being distanced from this (see point „l” of the Chinese encyclopedia), which leads out of its own system in such a way that it will never allow anchoring, for each „etcétera” present in the system is an infinite shifting, which promises an endless adventure of restructuring, and a constant, critical scattering of existing systems. On the basis of all these Borges' texts may be imagined as structures which do not have a stable central point or a meaning-centre, rather they state the possibility of a multitude of potential central points. According to Derrida's relevant assumption<sup>13</sup> the structure-concept having a central point is of the same age as western science, but this central point within the system not only opens, but closes the game as well, for the inversion of the elements present in the central point is prohibited. The whole history of the structure-concept is seen by him in the substitution of central points by central points, in the course of which the central point is renamed again and again; and in the history of metaphysics is nothing else than the history of these again and again renamed central points.

In this regard Borges' texts are the destructions of the history of metaphysics (and that of the heirs of this story, that is, of themselves). I would like to argue that Borges' writings are situated on an insecure area, where it is the lack of meaning that becomes the ultimate, negated denoted of the texts. This lack of meaning is by no means identical with the hermetic complex called secret-syndrome by Eco, because while the latter is saturated by the pain caused by the non-knowledge of Knowledge, Borges' writings speak in the neutral voice of the knowledge of non-knowledge.

In his study entitled *Abstraktion und Einfühlung* Worringer finds the

<sup>13</sup> J. Derrida: „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines.” In *L'écriture et la différence*. Paris, Editions du Seuil 1967, 409-428.



explanation for the inclination to abstraction in the mode of the inner attitude. He believes that this state is a mental cenophobia full of fear, with which the subject turns toward the chaotic universe. The less is the success of mankind's striving to enter into an intimate relationship with the phenomena of the outside world in the course of its mental exploration, the more powerfully he endeavoured to establish abstractions with the help of which he attempted to suppress his sense of fear, with which he tried to overcome the mental cenophobia present in him. Abstraction — according to Worringer — is the fruit of a conceptualism beyond cognition, by means of which the individual abandons the intellectual possibility of the theological world-cognition, by way of which he more and more alienates himself from the world which is becoming more and more abstract to him.

Worringer's theory usefully defines for me a creative position, which I would like to identify with the basic standpoint of Borges, and it also defines a duality — the world of created abstractions, and reality alienated from them — which according to my view Borges' texts possess as well. If we define Borges' universe as an insecure area between these two spheres, then we may define the author himself as a continuer of the medieval debate on universals, who instead of choosing realism or nominalism prefers floating between the two, and who on the one hand declares his mistrust in cognition based on causal realism, while on the other hand he considers the outbreak from this and also the immersion into the world of abstractions to be the verbalisation of a psychological trick conducting compensational tasks.

Brief interpretation of the title of Borges' 1944 volume may support the above statements. The original title — *Ficciones* — cannot be regarded as of equal value with the Hungarian translation *Narratives* [Elbeszélések], for the Spanish title is a reference to a term the background of which is constituted by a philosophical system known well by Borges. The term „*ficción*” means for Borges primarily the fiction-concept of Hans Vaihinger's *The Philosophy of „As If”* (*Philosophie des Als Ob*), and the articulation of a world view hidden in it, its use as a volume title obviously signals the dependence of the writings of this volume on the world view, that is, Borges subordinates his writings under Vaihinger's father text.

According to Vaihinger the world has not got any inherent order, and it does not declare its own evidence either. Thus the investigating subject may never arrive at ultimate, comforting solutions, as the systems set up by him will never cover exactly the chaotic disorder of the universe. For



this reason the human mind is continuously forced to come up with different explanations of the world in order to protect itself from the flood of impressions. These world explanations — which in all cases are inaccurate, easy to confute and self-contradictory — are called fiction by Vaihinger.

„Fiction means, in the first place, an activity of figure, that is to say, of constructing, forming, giving shape, elaborating, presenting, artistically fashioning: conceiving, thinking, imagining, assuming, planning, devising, inventing. Secondly, it refers to the product of these activities: the fictional assumption, fabrication, creation, the imagined case.”<sup>14</sup>

It follows from the above that fiction is creation and mistake at the same time, that is, the knowledge of the mistake of creation. For Vaihinger the ultimate value of thinking lies not in the insistence on categories, but in the creativity of the mind, as it is able to make use of or refuse the forms set up by itself. According to Vaihinger the fictions are „instruments for finding our way about more easily in the world.”<sup>15</sup>

This pragmatic statement — in compliance with Worringer’s arguments — makes possible the interpretation of Borges’ oeuvre which endeavours to make itself independent from the desire to form a coherent theory of the philosophical lines encompassing the texts themselves, instead it tries to make them to be seen as mere verbalised fictions. By means of this Borges’ writings become readable as ones questioning their own existence, operation and effect, and also as intentionally destabilised products, which speak about their unavoidable faultiness, that is, about the thousand-year-old adventure of thinking in the voice of an ironically controlled Baroque pathos.

A good example for this is the text entitled *Searching of Averroes*, which by way of telling the story of the establishment of certain fictions declares itself to be a fiction in the Vaihingerian sense of the world as well, thus questioning and legitimating its own justification for existence by the very same gesture.

And as this writing was published not in the *Ficciones*, but few years

---

<sup>14</sup> Hans Vaihinger: *The Philosophy of „As If”*. Transl. C.K. Ogden, London, 1924, 81.

<sup>15</sup> *Ibid*, 15.

later in the volume entitled *El Aleph*, we may take the risk to assume that the term „ficción” has solidified from the central term of an early pragmatist philosophy onto a characteristic category of genre at Borges, which seems appropriate for the categorisation of most of his texts, that is to say the Argentine writer’s writing technique and mode of discourse functions as the *sign* of a philosophical problem. It can be explained by this that in most of his works the narration of the story is intertwined with the representation of the story about the narration, that is with the undermining of the competency of the text (and of course that of the author). In our case even the title — *La busca de Averroes* — indicates the duality, for it may be interpreted as a research conducted by Averroes, and on the other hand as an investigation for him. In fact, the intertwining of these possibilities constructs the text itself, in which Averroes, the XIIth century doctor-philosopher takes pains to translate adequately two Aristotelian concepts: tragedy and comedy. Locked up in the culture of the Islam he is unable to accomplish his work, for he inevitably misinterprets the terms when he identifies them with panegyrics and satires. He himself is not aware of his mistake, since the meanings established by him may be inserted into the structure of knowledge which fixes the limits of communication for him.

„Admirables tragedias y comedias adundan en las páginas del Corán...” (A multitude of wonderful tragedies and comedies may be found in the pages of the Koran) — Averroes summarizes his work, and by means of this gesture he ultimately legitimates the result of his endeavours, as he made it perfectly insertable into the paradigmatic system of his culture.

Averroes tries to expropriate regions unknown for him by means of language when he tries to crack the meaning of an alien reality. The meaning which was established as a result of this process may be considered as the triumphant reminder of the cognitive subject’s victory over the world, even if it is based on a mistake. The failure of Averroes is the consequence of the fact that the cultural framework, or power code which determined for him by the institution system legitimating the mentality of the Koran, accurately designated the possible directions of questions and problems, and is also indicated the semantic domain of the answers to be given to these questions and problems.

The assumption of Foucault makes Vaihinger’s fiction-concept more precise to such an extent that based on his idea the attempts of explanation for reality are not to be considered „fictions” only for the universe has not

got an inherent sense which is easy to interpret, but also because the codes regulating the practical operation of different cultures set down the „order of discourses” and its types, that is, they make possible only the declaration of seeming and temporary truths.

Consequently Averroes’ activity is destined to failure, similarly to any human endeavour which aims at the accurate cognition and representation of the world. This is realised by Borges at the end of the text by the following sentences: „Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía” (I felt that the work had made a fool of me. I sensed that Averroes, who wanted to imagine what drama was, even if he did not had the slightest idea of what theatre was, had not attempted to accomplish a more far-fetched goal than me, who wanted to imagine Averroes, despite the fact that I had not had more source for it than Renan’s, Lane’s and Asín Palacios’ fragments. On the last page I sensed that my narrative was the symbol of the man who myself had been when I had been writing it.) In this way Borges’ work becomes the story of failure ending with the representation of a failure, that is, a parable on the possibilities of the human praxis.

Averroes’ Aristotle-fiction, Borges’ fiction made up about Averroes, and also the fictions provided by the interpretations about this text of Borges are born as a result of the generalisation and projection into the past of momentary paradigmatic problems, and thus they are products and at the same time constituents of a cultural network. For Averroes, Borges (and for the interpreters) the past is mediated through texts — and this is why it is important that the central figure of the text is the philosopher who was respected in the medieval ages as the „Commentator”, and who by means of this may be the embodiment of a secondary message — and these texts never say what *was* or *is* in reality but they only may report about the process how the language establishes the practice of the revelation of certain meaning-values. In the light of all these Averroes’ and Borges’ failure may not assuredly be considered as a tragic failure, rather the only chance of the subject as regards the exploration of „reality”, exactly the way Vaihinger put it in his „Als-Ob” philosophy: „A knowledge is ‘fictional’; literature,

philosophy and science; tend to become one."<sup>16</sup>

Based on the above said the question is how we are able to use these concepts made up for the sake of a comfortably coherent narrative about the world; and I believe Borges' texts which represent the philosophical tradition as a network of fictive language games endeavours to find the answer for this question, skating without difficulty among the borders of the structures of thinking regulated by Eco.

---

<sup>16</sup> Ibid, 90.

**SALOME DOES NOT DANCE**  
**(A Comparative Study)**

Mallarmé's *Hérodiade* - both the figure and the text - is frequently considered as the most appropriate *ars poetica* of Symbolism in poetry and quoted any time a critic needs support in his arguments on its aesthetic ideas. It is a largely used common place to judge Symbolism „hermetic“, „incomprehensible“, „wanting to be inaccessible for the great public“, „refusing any link with reality“ (the withdraw into the Ivory Tower), „searching for the unique, the strange, the pure“ and „exalting deadly pale, melancholic and Narcissic figures“ like Ophelia, Salome or Judith. Mallarmé's *Hérodiade* offers innumerable possibilities to back up any of these statements which can't however reflect the complexity and depth of the thoughts of the artists of Symbolism. It is also most significant that *Hérodiade* is always mentioned when talking about the concepts of Symbolism, but hardly ever analysed in its totality. Etherial beauty, eternal virgin, the last representant of a powerful royal family in fall, the symbol of a decadent and sterile world lost in a never-ending dream - that is how the figure of *Hérodiade* is generally presented in literary opinion. The evident difficulty of reading Mallarmé's text - which only can be appreciated in the original version - does not contribute to tinge the above mentioned fixed idea about the heroin, even if it is true that the text's last part, intituled *Les Noces d'Hérodiade*, has remained in fragments and can only be found in the latest editions of the works of Mallarmé. In the present analysis I will try to place this enigmatic figure and text in a different light to help a possible renewal of their interpretation. For this purpose I chose a comparative study of some of the Salomes of Gustave Moreau and *Hérodiade* of Mallarmé.

The myth of Salome is *the supreme myth of symbolic castration* which preoccupied a whole generation, a pre-freudian one, in the second half of the nineteenth century. Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau owed a significant part of their artistic production to that myth of the „femme fatale“. For Moreau and Mallarmé it meant whith no doubt a life-time fascination. „It is no exaggeration to say that the figure of Salome is outstanding in Gustave

Moreau's work, and even dominates it entirely" - says Ragnar von Holten, an eminent connoisseur of Moreau. A number of sketches, watercolours and canvases prove the artist's unflagging interest in the history of this fatal virgin, who is „the divine symbol of indestructible Luxury, the goddess of immortal Hysteria, execrated Beauty, chosen from among all by the catalepsy that stiffens the flesh and hardens the muscles; the monstrous, indifferent, irresponsible, impervious Beast, poisoning, like the Helen of antiquity, all who approach her, all who see her, all who touch her", filled in words his impressions Huysmans in *A rebours* contemplating the painting of Moreau intitled *Salome Dancing before Herod (Tattooed Salome)* executed in 1876 and exposed in the Salon of the same year with important success. Beheading being intimately linked with deflowering (in the above mentioned picture Salome holds a white flower in her hand and the head is the substitute of phallus in Freud's terms), all the fears of castration are concentrated in the frightfully beautiful, golden radiating, almost entirely naked young virgin, clothed only by a falling veil and some jewels whose coldness and sharpness evoke the arms of beheading (just like her stretched out arm) and increase her murderous power. The white - red contrast (the body of Salome and anything else in the picture) reinforces the duality of virginity and deflowering (in the painting of Moreau *Hercules among the daughters of Thepsius* have only white bodies the girls haven't been hounoured yet by the hero). Herod is sitting against a red-hot background, his face tells us he is undergoing a symbolical castration for double incest - Salome is fulfilling her mother's will, the ex-wife of Herod's brother, she is Herodias and herself at the same time. The feared king of a rich empire at this very moment is reduced to a bowed and insignificant shadow while the feminin, mother and daughter are dominating the world. Salome is indifferent towards the world surrounding her, she is totally absorbed by accomplishing her mission to inaugurate a new period in the course of the word. She has the attributes of an untoucheable goddess: the lotus and the sky-blue veil. She should be dancing but she doesn't move - her melancolic yet determined posture announces a new era by double death - the real one of the old world by the symbolic death of the new.

Mallarmé's *Hérodias* also inaugurates a new era - in poetic art. Like Moreau's, Mallarmé's life was also accompanied through by this very myth which has become for him, in the course of the years, the symbol of Poetry itself. Modifications in the acception of the myth trace changes in Mallarmé's conceptions about poetry and poetical language. Since the myth of

Salome, called Hérodiade in Mallarmé's world, appears in his first poetical period to haunt afterwards all his artistic production and literally concludes his life with it - Mallarmé died, exactly a hundred years ago, of a spasm from the glottis while working on the last part of his *Hérodiade*, *Les Noces d'Hérodiade*. Interpreting the role of this myth in Mallarmé's art means to discover the new poetics whom he wanted to give birth. Is it an angelic poetry, exempt even from the hint of eroticism as critics wanted to see it for so much time? Is the poet praising virgin sterility and condemning Hérodiade to death to preserve her untoucheable integrity (and condemn poetry to silence) or is he proposing another solution?

For the first time we meet the name of Hérodiade in Mallarmé's work in *Les Fleurs*, poem of baudelairian inspiration:

*Et pareille à la chair de la femme, la rose  
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,  
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!*  
(O.C., p.34)

Hérodiade appears as a bloody, cruel rose (which is the evident symbol of the female sex organ) and in an extremely condensed manner, the poet sums up the myth of Salome and St. John the Baptist: the originally white rose (*du jardin clair*) turns to red proving deflowering; this rose is (or has become) cruel, so in turn wants beheading. But these two lines reflect already that in Mallarmé's eyes the only important figure of this myth is the young virgin, whom he calls Hérodiade instead of Salome. He prefers the name of the mother for its inner musical harmony and adds the final „iade“ which in the French literary tradition refers to works of the highest importance, like for exemple „Iliade“ of Homere or „Franciade“ of Ronsard, works summing up the history of a whole period in terrestrial life. This final „iade“ is thus pointing out Mallarmé's aspiration after creating the myth of the new poetry. Giving a new name to a well-known heroin suggests that Mallarmé is intending to create a new version of the myth. His choosing the name of Hérodiade also means that Mallarmé considers that mother and daughter become one and the same figure (remember: in Moreau's paintings we can't either find trace of the mother). Herod and St. John the Baptist are also missing from this first mentioning of Hérodiade - and that will be so even in the poet's future works. The title and the style of the poem *Les Fleurs* are an open allusion to the *Fleurs du Mal* of

Baudelaire. The XXVIIth poem in the *Fleurs du Mal* offers important elements concerning the figure of Salome - Hérodiade:

*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,*

*Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
La froide majesté de la femme stérile.*

(O.C., I., p.29)

The world shown by Baudelaire is a „mineral” one, just like in Moreau's paintings or in Mallarmé's *Hérodiade*. It is the inner nature of the heroin which is made of „gold, steel, light and diamond”, which is „useless” and „sterile” (in rhyme position), but therefore sublime. That is how Hérodiade wants to but can't be. In the *Scène*, the second, but first written part of *Hérodiade* she describes herself in the same terms:

*Vous, pierres où mes yeux comme purs bijoux  
Empruntent leur clarté mélodieuse et vous  
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure  
Une splendeur fatale et sa massive allure!*

She wants to create her self-sufficient solitude - so refuses the approaches of her old maid, the Nourrice (powerful creation of Mallarmé), she lives as a menace (and temptation at the same time) the kiss, the perfume and the touch the Nourrice wants to give her. Since Hérodiade says „*J'aime l'horreur d'être vierge*” but knows that

*Vous mentez, ô fleur nue  
De mes lèvres.  
J'attends une chose inconnue  
Ou peut-être, ignorant le mystère de vos cris,  
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris  
D'une enfance sentant parmi les rêveries  
Se séparer enfin de ses froides pierreries.*

(O.C., p.47)



These „cold stones“ are the symbol of the faded, suffocated ancient world represented vigorously by the Nourrice. Herod's palace is similar to a medieval castle in Byzance: richely adorned and perfumed with odorous herbs creating an unreal atmosphere just like on the *Tattooed Salome*. But in difference with Moreau, Mallarmé sent Herod in campaign so his palace is deserted, haunted only by the shadow of Hérodiade. All the ornaments, arms and precious stones are reflecting her figure as many mirrors in which she sees herself as a dead reflection. The view of herself as an Other (Autre) makes her experience a situation in which limits can suddenly be transgressed and she can feel the horror of duality. Her own look assimilates her to the „froides pierreries“, she is like the swan captured by the iced lake in the poem entitled *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*: reduced to an existence with memory but without life. This doubled and Narcissic being pushes her in deep melancholy reflected by the milieu in Herod's castle owed to decay. But sometimes she is struck by what she sees in the mirror:

...O miroir!

*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée  
Que de fois et pendant des heures, désolée  
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,  
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,  
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!*

(O.C., p.45)

Nakedness and beauty, that is what the mirror reveals to her to trouble her virginity. The most troubling mirrors are however the eyes of St. John the Baptist whose figure doesn't appear but is mentioned by the Nourrice to strike Hérodiade's horror:

N.

*Viendra-t-il parfois?*

H.

*Etoiles pures,  
N'entendez pas!*

We can only suspect that he has to die for a secret glance surprising the naked heroin. But there is no dance to obtain the head dear to Hérodiade. For his eyes are the only mirrors to have an authentic image of her - an image of not a girl but a woman who will take his bloody head on her lap so proving her womanhood. His beheading initiates Hérodiade into a totally new world, a new world the revelation of which caused the death of its author, not only of St. John the Baptist but also of Mallarmé. In difference with Moreau, the feminine remains for Mallarmé the glorious directing principle of life, his Hérodiade preserves her goddess attitude, she is like the *Tattooed Salome* - without Herod and the head raised. Moreau, in his painting entitled *Apparition* (1876), shows to us the radiating head of the Saint appearing before Salome accusing her. From goddess she is transformed to a feared, wild animal, and the masculine restores its power on the universe. (An interesting parallel: *OEdipus and the sphinx* was Moreau's first exposed painting - the posture of the two figures is exactly the same in this later work.)

Mallarmé has succeeded in creating a new version of the myth, and has also proposed new poetical principles - above all in *Ouverture Ancienne*, first but second-written part of *Hérodiade* (considering *Les Noces d'Hérodiade* as an „inorganic“ part of this work). *Ouverture Ancienne* is the monologue of the Nourrice evoking the old, masculine word of Herod, referring at the same time to the *Roman de la Rose* (perhaps that explains the choice of a medieval decoration), using „eternal“ symbols like the swan - the text is intertextuality itself. But where's the „nouveau“? What made him interrupt several times this work, frightened by its possible conclusions? The „nouveau“ is in the language itself:

„J'ai enfin commencé mon »Hérodiade«. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit.

Le vers ne doit donc pas se composer de mots mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.”

(Corr.I.p.137 [Oct. 1864])

This „poétique très nouvelle“ in work produced a unique creation even in the French literature - it could not generate other texts because it touched human existence itself. The poem of Hérodiade is „composed“ of h, é, r, o,

d, i, a, d, e - so of the constellations of these letters or words of great evocating power.

( HERAUT - a *crimson tunic* decorated with groups of three golden fleurs-de-lys „J'effeuille ... *Les pâles lys qui sont en moi* ...” „*Ors nus fustigeant l'espace cramoisi*” , ... ) This practice is a self-destructive one - and Mallarmé has been aware of it: it is not by chance that the first word of his *Hérodiade* is ABOLIE, with this empty „a” in beginning position, the „a” which remembers and commemorates death.

## Bibliography

- Baudelaire, Charles. - *OEuvres Complètes. 1-2.*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. - Paris: Gallimard, 1993. - Bibliothèque de la Pléiade
- Mallarmé, Stéphane. - *OEuvres complètes.* édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry. - Paris: Gallimard, 1970. - Bibliothèque de la Pléiade
- Mallarmé, Stéphane. - *Correspondance*, vol 1. - Paris: Gallimard, 1959. - Bibliothèque de la Pléiade
- Huysmans, Joris-Karl. - *A rebours.* - Paris: Garnier-Flammarion, 1978

## OEuvres critiques

- A művészet története: A századvég és a századelő.* - Budapest: Corvina, 1988
- Bellet, Roger. - *Stéphane Mallarmé. L'encre et le ciel.* - Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1987
- Bachelard, Gaston. - *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière.* - Paris: Corti, 1980
- Benichou, Paul. - *Selon Mallarmé.* - Paris: Gallimard, 1995
- Gomrich, Erich H. - *A művészet története;* ford. G. Beke Margit és Falvay Mihály. - Budapest, 1983
- Klibansky, Raymond - Panofsky, Erwin - Saxl, Fritz. - *Saturne et la Mélancolie: études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art;* traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Bogaert et Louis Evrard. - Paris: Gallimard, 1989

- Kristeva, Julia. - *Soleil noir, Dépression et mélancolie*. - Paris: Gallimard, 1987
- Marchal, Bertrand. - *Lecture de Mallarmé*. - Paris: Corti, 1985
- Mauron, Charles. - *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. - Neuchâtel: A la Baconnière, 1968
- Pearson, Roger. - *Unfolding Mallarmé. The development of a Poetic Art*. - Oxford: Clarendon Press, 1996
- Robillard, Monic. - *Le désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*. - Genève: Droz, 1993
- Starobinski, Jean. - *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. - Paris: Julliard, 1989
- Szimbolizmus*; szerk. Komlós Aladár. - Budapest: Gondolat, 1967

A HOMOSZEXUALITÁS  
MINT LEHETSÉGES SZUBKULTURÁLIS KÓD  
Mihail Kuzmin műveiben

*Tudományosan lehetetlen éles határt húzni a  
nemiségben a „normális”, „természetes” és a  
„nem normális”, „természetellenes” között.  
(Nyikolaj Bergyajev)*

„A szerelem az én mindenkori hitem” — írja Mihail Kuzmin a *Hálók* című, 1908-ban megjelent verseskötetében. Hogy Kuzmin költészetében és epikájában mennyire axiomatikus érvénye van ennek a kijelentésnek, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy jónéhány filozófiai, esztétikai-művészeti és vallási irányzat mélyebb avagy felszínebb tanulmányozása mellett mind művészi pályáján, mind magánéletében e tan vált örök érvényű ars poéticává.

Georgij Ivanov így látja Kuzmin életét: „Szökés otthonról tizenhat évesen, kóborlás Oroszországban, éjszakák ikonok előtt térdelve, azután ateizmus és az öngyilkosság közelsége. És újra a vallás, kolostorok, álmok a szerzetességről. Keresések, kiábrándulások, vég nélküli szenvedély. Majd — könyvek, könyvek, könyvek, olaszok, franciák, görögök”.<sup>1</sup>

Mihail Alekszejevics Kuzmin (1872-1936) költő, prózaíró és kritikus, pályáját zeneszerzőként és zenészként kezdte; olyan mesternél tanult, mint Rimszkij-Korszakov. Majd barátai, pártfogói (mint például Valerij Brjusov és Vjacseszlav Ivanov) tanácsára fokozatosan áttért az irodalom területére. Életműve egészét a különállás jellemezte: bár a korszak vezető művész-egyénségeivel ismeretségben és/vagy barátságban állt, és bejáratos volt a legkülönbözőbb irodalmi szalonokba (így Ivanov Tornyába és az akmeisták Céhébe éppúgy, mint a bulvárregényíró E. A. Nagrodszkaja estélyeire), soha nem tartotta lehetségesnek egyetlen irányzathoz vagy csoporthoz való besorolását sem. Georgij Ivanov fent idézett jellemzéséből is kiderül, hogy Kuzmin számára a keresés az életforma meghatározó elemévé vált, és egyben művészete sokszínűségének, kulturális utalásai kimeríthetetlen

---

<sup>1</sup> Georgij Ivanov: *Petyerburgszkije zimy*. In: Vlagyimir Polusin: *V labirintah szerebrjanogo veka*. Hyperion, Kisinov 1991. 108. ford. Fabulya Andrea

gazdagságának is ez az egyik — s talán a legfőbb — magyarázata. Élete válságai (homoszexualitásának ténye és hitét illető kételyei) olyan kérdéseket vetettek fel számára, melyek megválaszolásának zabolátlan vágya gyakran szélsőséges változásokra kényszerítette. Úgy próbált megoldást találni a vallási tudat legkülönbözőbb formáiban is. Az ortodoxiától az óhitűség felé fordult, szakált növesztett, és elegáns, dandys ruházatát parasztködmönre cserélte. Régi ikonokat tanulmányozott, kolostorokat keresett fel, és megismerkedett a szerzetesi élettel, mely kezdettől fogva vonzotta. Ugyanakkor mindmáig nem derült rá fény, hogy valóban élt-e hosszabb ideig kolostorban, vagy ez épp olyan, az esztétizmusához tartozó tudatos legendásítás, mint születési évszámának szándékolt megváltoztatása (a valós 1872. helyett gyakran más időpontot jelölt meg, például 1875-öt). Egyiptomi és görögországi utazása során (1895.) megismerkedett a hellenizmus, a korai kereszténység és a gnoszticizmus tanaival, melyek egész életre szóló élmény maradtak számára, és költészetében, prózájában egyaránt fontos szerepet kaptak. Itáliai utazása során a katolicizmus felé fordult, aminek nyomait szintén irodalmi alkotások őrzik (így pl. a *Szárnyak* című regény egyik szereplőjének, Mori kanonoknak alakját ez az itáliai út ihlette).

A keresés, az érdeklődés sokirányúsága következtében Kuzmin művészete is rendkívül sokszínű, és magában foglal olyan elemeket, konnotál olyan szövegeket is, melyek a kultúra marginális jelenségei, a nem hivatalos kultúra elemei közé tartoznak. Kuzmin esszéiben, így a *Pjotr Otselnyik töprengései és ostobaságai*-ban (1914.) is megfogalmazódik az az — egyébként hellenisztikus eszmére épülő — határozott vélemény, melynek lényege mindenféle kanonizáció és ezzel járó kategorizálás elutasítása. A cím sokatmondó, minthogy „Pjotr Otselnyik” Kuzmin egyik írói álneve volt, és az „otselnyik” szó jelentése (remete) épp Kuzmin kívülállását, iskoláktól való elkülönülését hivatott kifejezni. „Az iskola — mindig eredmény, egy adott nemzedék műveiből levont következtetés, de soha nem az alkotás feltétele. Mert biztosíthatom a futuristákat és különösen az akmeistákat arról, hogy a teóriákkal és programokkal való fellépések szolgálhatnak bármit, de a művészetet és az alkotást semmiképp” — írja esszéjében Kuzmin.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Razdumja i nedoumenija Petra Otselnyika. In: Mihail Kuzmin: *Sztyihi i proza*. Szovremennyyik, Moszkva 1989. 385. ford. Fabulya Andrea

A Kuzmin poétikáját meghatározó elvekből — mint Szilárd Léna is megállapítja — következett a „magas” és „alacsony”, hivatalos és nem hivatalos kultúra (kultúra és szubkultúra) közti különbségtétel elvi tagadása.<sup>3</sup> Így lesz költészete egyik alapeleme a sokszólamú játékoság: az orosz kultúra mélyéről származó emlékek (mint például a bilinák, vallásos népénekek) vagy egészen más kultúrközegekből jövő (mint az ókori görög, egyiptomi kultúra vagy a korai kereszténység és a gnoszticizmus) irodalmi és vallási szövegek átköltése, variációja vagy stilizációja. Ezek egyike a *Nem idevalósi esték* című verseskötet *Szófia* című versciklusa, melynek alcíme: *Gnosztikus költemények (1917-1918.)*. A versek stilizációs technikával készültek, mely Kuzmin talán legsajátabb módszere. Bahtyin mutat rá e technika lényegére, miszerint a szerző úgy szólaltatja meg az általa célbavett korszak nyelvét, hogy eközben mindvégig érzékelteti saját nyelvének jelenlétét is. Vagyis nem azonosul teljes mértékben a stilizált nyelvvel (ez Bahtyin szerint utánzás volna), hanem következetes távolságtartásra törekszik azzal szemben, ily módon megteremtve a stilizált és a stilizáló nyelv játékát.<sup>4</sup> Ezt látjuk e ciklusban is, melynek darabjai jelentős részben szerepversek, egyes szám első személyben írva. Így például a gnosztikus tanokból építkező *Szófia* című nyitóvers, melyben a lírai én naiv meséjéből egy festőien díszített, stilizált közeg bontakozik ki. Ugyanakkor a mese a gnosztikus teremtménymítosz parafrázisa: a Szófia értelméből születő világ és a természet létrejöttének elbeszélése, Szófia szemszögéből láttatva mindezt: „...A nap fenn, mint labdácska repül, / Szívem gyorsan elhidegül, / Alant, alant...lám a hegyek... / Nehezedem, nehezedem... / Felnövök most a fűvel, / Énekelek hegyi vízzel, / Örökké fénylő, ragyogó testem / őrnýékolom fekete földdel...”<sup>5</sup>

A ciklus egy másik versében Bazilidész, alekszandriai gnosztikust szólaltatja meg Kuzmin, felhasználva számos gnószishoz kapcsolódó motívumot és képet. Egy ezektől különböző és a szövegtestbe sem szervesen illeszkedő, zárójelbe tett elem: „Antinous halála”. Ugyanez az utalás van

<sup>3</sup> Szilárd Léna Kuzminról írott összefoglalója. In: *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 1997. 229.

<sup>4</sup> Mihail Bahtyin: *Szlovo v romanye*. In: Mihail Bahtyin: *Voproszy literatury i esztyetyiki*. Hudozsosztvennaja literatura, Moszkva 1975. 262.

<sup>5</sup> Mihail Kuzmin: *Szofija*. In: Mihail Kuzmin: *Sztyihotvorenyija*. Akagyemiceszkij projekt, Szentpétervár 1996. 437. ford. Fabulya Andrea

jelen a *Tanító* című versben is, Antinous hazájának, Bithyniának említésekor. Antinous, híres szépségű görög ifjú, Hadrianus római császár kedvence, állandó kísérője és rajongásának tárgya, titokzatos halállal fejezte be életét: a Nílusba fulladt. A vigasztalhatatlan császár a szerencsétlenség színhelyén várost alapított (Antinoupolis), szobrokat és templomot emelt, és csillagzatot nevezett el Antinusról, minden eszközzel arra törekedve, hogy elhunyt kedvese kultuszát és istenként való tisztelését elősegítse. Kuzmin megihlette ez a történet, és többször visszatért a témához, mint ezt a későbbiekben még látni fogjuk.

Ez a motívum pedig egy, Kuzmin egész életművét át- meg átszövő elemre hívja fel a figyelmünket: homoszexualitása tényére. Legnagyobb részben ez a tény az oka a művész kétes hírnevének, és a harmincas években, majd halála után az ellene hozott intézkedéseknek is. Zsdanov 1947. augusztusában közzétett rendeletében Kuzmin felkerült azoknak az alkotóknak a listájára, akik műveinek kiadását tiltottnak nyilvánították.

Homoerotikus tárgyú írásai tették őt híressé és hírhedtté egyszerre: első regénye, a *Szárnyak* (1906.) óriási botrányt kavart, hisz a homoerotika — és ráadásul annak pozitív értékelése — az orosz irodalomban merőben új témának számított.<sup>6</sup> A regény kamasz hőse, Iván, aki elvesztette családját, a világban helyét keresve találkozik a számára ezidáig ismeretlen értékeket felmutató és az élet új minőségeit képviselő homoszexuális báróval. A szerelem ezen formája kiemelt értékhordozóvá válik a cselekmény során: a testiségre és a szaporodásra szorítkozóan sekélyesnek bemutatott heteroszexualitással szemben a homoszexualitás, a platonai szerelemtant idéző férfiszerelem egyfajta emelkedettebb („szárnyaló”, lásd a címet) életstílust jelent, a kultúra és a művészet éteri közegét. A regény nem elsősorban „pornográf” jellege miatt különös, hisz — noha Kuzmin bírálói gyakran ilyen és ehhez hasonló jelzőkkel illették a regényt — az erotika kizárólag finom utalások szintjén van jelen, és úgy is ritkán. Sokkal inkább érdekessé teszik a szöveget a filozófiai allúziók, melyek közt talán

---

<sup>6</sup> Kuzmin regényével közel egyidőben, 1906. nyarán készült Vjacseszlav Ivanov feleségének, L. D. Zinovjeva-Hannibálnak szintén homoerotikus témájú regénye (*Harminchárom szörnyeteg* címmel), mely azonban polemizál a kuzmini eszmékkal, és erkölcsi alapon elítéli a homoszexualitást. A korszak intellektuális érdeklődését a nemiség, illetve a homoerotika iránt, és igényét e fogalmak értelmezésére és újraértelmezésére az is jelzi, hogy 1915-ben írja meg Nyikolaj Bergyajev *Az alkotás értelme* című könyvét, melyben — az androgün fogalmát is újraértelmezve — az ember eredendően biszexuális tulajdonságát bizonyítja, és ennek isteni eredetét hangsúlyozza.



a leglényegesebb a platonai létrának a címben is tételezett parafrázisa.

A platonai szerelemtan, melynek lényege szerint „a helyesen értelmezett fiúszerelem” révén az ideához, „az önmagában való szépség” tudományáig vezet az út, vagyis eszerint a lenti, konkrét szépségektől elindulva jutunk el az elvont Szépséghez, Kuzmin művészete mellett élete fontos kapcsolatait is meghatározta.<sup>7</sup> Így például Jurij Jurkunna (igazi neve: Joszif Jurkunasz), a litván származású művésszel való viszonyát is. Megismerkedésükkor, 1913-ban Jurkun még nem volt tizennyolc éves, Kuzmin pedig már a negyvenedik évében járt. Kapcsolatuk Kuzmin haláláig tartott, együtt éltek. Egymás iránt érzett szeretetük mindvégig megmaradt: bár kezdetben tudatosan imitálták Verlaine és Rimbaud viszonyát, más irányba terelődtek érzelmeik. A viharos szakítások helyett meghittség és harmónia volt kapcsolatukban, amit Jurkun időközbeni nősülése sem zavart meg. „Az én szerelmem egyszerű s hiszékeny, / de elkerülhetetlen és nyugodt is. / Nem kínál / titkos találkozókat, létrát, lámpajeleket, / se szerenádót, lopva váltott szavakat a / bálban, / célzások, maszkok idegenek tőle, / már szinte szóval: / magában egyesíti a / fivér figyelmét, / barát ragaszkodását / és a szerelmes szenvedélyét, — / mily nyelven szólalhatna meg?” — ezekkel a szavakkal jellemzi érzelmeit Kuzmin.<sup>8</sup> A mester és tanítvány viszony ógörög modellje másutt is tettenérhető: Kuzmin pártfogolta Jurkunt irodalmi tevékenységében, új nevet adott neki (a „Jurij Jurkun” Kuzmin ötlete volt barátja idegenül csengő igazi neve helyett), gyakran írt róla elismerően — vagyis mindent elkövetett, hogy Jurkun, mint *művész* megformálódjék, és hírnévre tegyen szert. Így a névadás gesztusát akár jelképesen is értelmezhetjük.

Kettejük kapcsolatát, illetőleg Kuzmin homoerotikus érdeklődését számos irodalmi mű tükrözi. Látszólag egyszerű dolgunk van, ha ezeket a műveket a hivatalos és nem hivatalos kultúra viszonyrendszerében szeretnénk vizsgálni, hiszen — Kuzminnak a kultúra egyetemességéről vallott elve szerint — a művek szinte kivétel nélkül bekerültek a „magas” irodalomba, olvasták és — még ha gyakran elítélően is, de — értékelték őket. Kuzmin homoszexuális élményekről is beszámoló naplója például — Vjacseszlav Ivanov felesége, Zinovjeva-Hannibál rosszállása ellenére — a

<sup>7</sup> Platon: A lakoma. In: *Platon összes művei*. Európa, Budapest 1984. 989-990.

<sup>8</sup> Mihail Kuzmin: Éjszakai beszélgetések. In: *Orosz szimbolista költők Baka István fordításában*. JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged 1995. 79.

Torony egyik nagysikerű felolvasásai közé tartozott. Másrészt viszont a téma évtizedeken át tabu volt Oroszországban, a szövegekről viszonylag keveset tudunk, értékelésük és értelmezésük az utóbbi időben vette kezdetét.

Mint arra Alekszandr Satalov is rámutat, Kuzmin és Jurkun között valószínű irodalmi párbeszéd zajlott, mely egészen Kuzmin haláláig tartott, és amely prózai művek, ajánlott versek és naplójegyzetek sorából tevődött össze.<sup>9</sup> Ennek az akkori közönség számára is nyilvánvaló, de legalábbis semmiképp nem titkolt kapcsolatnak ezek a művek voltak az irodalmi kifejeződései. Számuk igen nagy, részletes elemzésük még a jövő feladatai közé tartozik. Ám ami már most feltűnhet számunkra, hogy a művekben explikálódó jelentés és erkölcsi tanulság mellett felfedezhető egy rejtettebb szimbólumrendszer, melynek jelenléte és jelentése csak a beavatottak számára lehetett ismert, illetve értelmezhető. A már említett *Szárnyak* című regény központi szimbóluma, a szárny éppen nem tartozik ebbe a sorba, mivel jelentése a platonai létra implikációja nélkül is egyértelmű volt az olvasó számára, legfeljebb a filozófiai allúzió ismerete híján konkretizálta és aktualizálta a motívumot. Ezt mutatja az a tény, hogy a regény megjelenésétől és ismertté válásától fogva a „szárny” szó a hétköznapi szóhasználatban is kiegészült a regénybeli konnotációival (ld. homoerotika), de lényeges eltérés, hogy már nem a regénybeli pozitív értékeket hordozta, hanem pejoratív színezetet kapott.

Ellentétes irányú és szempontunkból lényegesebb Jurkun regényének, a *Svéd kesztyűk*-nek (1914.) szintén már a címben rajtakapható szimbolikus jelentése. Kortársak visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ez a ruhadarab kedvelt viselete volt a homoerotikus hajlamú embereknek, akik Péterváron a Fontankán adtak randevút egymásnak.<sup>10</sup> Kuzmin rendkívül nagyra becsülte Jurkun regényét: nemcsak előszót írt hozzá, hanem egy azonos című versét is ez ihlette. Anélkül, hogy túlfelbecsülte a művet, következtetéseket vonnánk le ebből a tényből, feltételezhetjük, hogy — már a művek erőteljesen autobiografikus jellege miatt is — létezett e szövegek közt egy olyan kód, melyet elsősorban csak az érintettek ismertek fel, és ők tudták értelmezni.

---

<sup>9</sup> Alekszander Satalov: Predmet vlyubljonnyh mezsdometyij. In: *Voproszy lityeratury*. 1996. november-december, 72.

<sup>10</sup> Alekszander Satalov: I. m. 100.

Ezt támasztja alá egy hasonló, már részben bemutatott motívum: Antinous alakjának a szövegekbe építése. Antinous Kuzmin jónéhány írásában megemlítődik, de szinte mindig mellékes szálon, nem kiemelt helyen. Így például a már említett gnosztikus költeményekben történik rá utalás, de jelen van a *Szárnyak* című regényben is, sajátos formát öltve: mellszobor alakjában, a főhóst kísérő-vezető görög irodalom tanár szobájában. „...és a sarokban Antinous feje, magányosan, mint a lakószoba római háziistene.”<sup>11</sup>

Antinous következő előfordulási helye a *Kartonházacska* című elbeszélés (1907.), melyben az egyik főszereplő, Gyemjanov író és költő, egy Antinous fejét ábrázoló pecsétet használ levele lezárásához. Ennek az apró mozzanatnak a jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy egyértelmű allúzió volta lévén előrevetíti és sugallja a homoerotikus szerelmi szálát (ekkor még a cselekmény elején járunk!), hanem az is lényeges, és ismét csak az érintettek, illetve a beavatottak számára ismert tény, hogy Kuzmin barátainak írott leveleit ugyanilyen pecséttel zárta le. Vagyis az Antinous-fej két jelentést sugall: egyrészt az ókori szerelmi történetet, amit elvileg minden művelt olvasó felfedezhet, másrészt Kuzmin saját személyét e történetben, melyet csak egy korlátozott számú beavatott közönség ismerhetett.

Az Antinous-alak további vonatkozása az, hogy Kuzmin e nevet fel is vette és használta. Vjacseszlav Ivanov szerdánként megrendezett toronybéli találkozóin kívül volt ugyanis itt, a Toronyban egy másik, lényegesen szűkebb körű irodalmi társaság, melynek összejövetelei a „szerdákkal” párhuzamosan zajlottak, 1906. tavaszától kezdve kb. 1907. augusztusáig. Ez volt a Hafiz-kör, melynek tagjai voltak Kuzminon kívül Ivanov és felesége, Zinovjeva-Hannibál, K. Szomov festőművész, L. Bakszt festőművész, Sz. Gorogyeckij költő, Sz. Auszlender író, egyébként Kuzmin unokaöccse és V. Nuvel zeneszerző. A tagok mindegyike álnevet választott magának, és ennek megfelelő viseletet is öltött a találkozások alkalmával. Így kapta Kuzmin az Antinous nevet, és ezidőtájt írott verseit gyakran így dedikálta.

Mint azt a fentebb említett szövegeken is láttuk, e művek gyakran születnek valamely rejtett vagy viszonylag egyszerűen megfejthető kód mentén. A másik jellemző elem, hogy a szövegek -alkotóik szándéka szerint — dialogizálnak egymással. Ilyen a már említett Jurij Jurkunnak írott számos költemény, vagy például Jurkun regényének, a *Svéd kesztyűk*-nek

<sup>11</sup> Mihail Kuzmin: Krylja. In: Mihail Kuzmin: *Proza I.* Berkeley 1984. 210. ford. Fabulya Andrea

verses parafrázisa. De ezek közé tartozik az öngyilkosságban elhunyt fiatal huszártisztával, Vszevolod Knyazevvel való verses párbeszéd is, az egymásnak címzett vagy épp akrosztikon formában írott költemények. *Példa szerelmeseknek. Versek keveseknek* — ez lett volna a címe annak a Knyazev és Kuzmin verseit tartalmazó közös verseskötetnek, melynek illusztrációit Szergej Szugyejkin készítette volna, ám a kötet — kölcsönös eltávolodásuk, majd Knyazev halála miatt — befejezetlenül maradt. Bár a szövegeket csak részben ismerhetjük, már a kötet címe is elegendő, hogy érzékeljük az utalást egyfajta kiválasztott, beavatott olvasóközönség jelenlétére. Knyazev így ír kapcsolatukról egy Kuzminnak ajánlott versében: „Megérkezem... Sötétkék gallérral lépek / könyvekkel teli szobájába.../ Leülök a karosszékre, — talán szeretni fog, / És az is lehet, hogy talán nem... Egyetlen pillanatban / Mindent elárulnak a szemek, árnyékolva / Az elmúlt percek csipkéivel.../ Kiábrándultak vagy szerelmesek — / Sosem hazudnak nekem.../ Nem hazudnak... és alázatosak, hűek / Az éledő álom bűvöletéhez, / Újra megtalálhatjuk az elveszett paradicsomot, / A paradicsomot az ablak kusza villanásainál.”<sup>12</sup>

Visszatérve a már említett *Kartonházacska* című elbeszéléshez, a szöveg érdekes példája egyrészt az autobiografizmusnak, másrészt az ehhez kapcsolódó és a homoszexualitás élményvilágából táplálkozó kulturális és szubkulturális kódrendszernek. A már említett Antinous-figura is motivikusan ezt a szálát erősíti. A művet Kuzmin a Szergej Szugyejkin (1882-1946) festőművészhez fűződő viszony ihletésére írta, pontosan elmesélve benne kapcsolatukat. A prózai változat mellett létezik a témának egy lírai megörökítése is, *A megszakított elbeszélés* című ciklusban, mely tíz versben foglalja össze az eseményeket. A ciklus Kuzmin első kötetének, az 1908. áprilisában megjelent *Hálók* című gyűjteménynek egy része, de először 1907-ben jelent meg a *Fehér éjszakák* című almanachban, együtt a *Kartonházacska* című elbeszéléssel. Az elbeszélés utolsó négy fejezete a nyomdában elveszett, és Kuzmin tiltakozása ellenére töredékes formában látott napvilágot. A ciklus egy versének és az elbeszélésnek is címül adatik az a „kartonházacska”, melyet Kuzmin Szugyejkitől kapott ajándékba annak elutazása előtt. Kuzmin nem sokkal ezután értesült Szugyejkin váratlan nősüléséről. Az elbeszélés szinte dokumentális igénnyel rögzíti a fő cselekményszálát, Kuzmin és Szugyejkin kapcsolatát, míg a versciklusban

---

<sup>12</sup> Vszevolod Knyazev: M. A. Kuzminnak. In: Alekszander Satalov: i. m., 77. ford. Fabulya Andrea

ugyanennek a kapcsolatnak líraibb, személyesebb megelevenítését látjuk. A kartonházacska mindkét műben olyan kódként működik, melynek egyrészt van egy — vagy több — szövegkörnyezetből kibomló szimbolikus jelentése (egyébként a Kuzmin-vers épp ennek a szimbolikus jelentésnek a megfejtéseivel játszik el), másrészt van egy aktuális pragmatikai utalása, mely csak az életrajz ismeretében válik világossá. Ebben látom szempontunkból való jelentőségét: ismét az említett szubkulturális kódrendszer egy elemével van dolgunk, akárcsak a svéd kesztyűk esetében.

Ezek alapján talán nem túl merész feltételezés, hogy a kultúra közegében léteztek olyan, e közegbe ugyan bekerülő, de részben a homoszexuális téma újszerűsége, részben annak extremitása miatt mégis periférikus, nem kanonizált jelentést hordozó műalkotások, melyek egymás fényében és egymást értelmezve, pragmatikai jelentésüket is feltétlenül felvállalva elkülönültek a kulturális kánontól.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> A dolgozat elkészítése után jelent meg A. Sergl: Homosexualität und ästhetische Wertbildung bei M. A. Kuzmin (*Zeitschrift für slavische Philologie* 1998. Nr. 1. 105-132.). A tanulmány eredményeit következő írásaimban hasznosítom.



**SZEMELVÉNYEK A KÖZÉP-EURÓPÁBA TARTÓ JÁRATOK  
MENETRENDJÉBŐL**

**(A szerb irodalomban Danilo Kiš  
prózájából kiinduló, Közép-Európát körüljáró gondolatiság  
vázlatos áttekintésének kísérlete)**

*„...ez a valóság nem hagyja magát megéne-  
kelni, ebben és erről csak motyogni lehet,  
félrebeszélni, ugatni és okádni...”<sup>1</sup>*

Közép-Európának e megfoghatatlan valóságára irányuló gondolatiságát a szerb irodalomban Danilo Kiš indította útjára. Abban a formai zakatolásban, melyben Szabadka-Újvidék-Kerkabarabás-Cetinje vasúti vágányain haladva, de valójában a Menetrend vázolta vasúti, vízi és autóbusz járatain a világot átszövő pálya felé indulna. A látószög: „a vonatablak tükröződésében, a háttérként futó táj előtt az apámat nézem, aki sír”. Így utazik Közép-Európában/ba a lanton játszó, poggyászában egy furcsa, különbségeket gyártó mechanizmus-masínával. Gyanakvással hallgatja az álmot hozó zakatolást, azon igyekeztén, hogy tetten érje az álom-halál pillanatának angyalát.

Ezen a vágányon haladó gondolatmenet folytatódott az íródo szerb prózában, melynek mozdulataiban tudatosan vagy ösztönösen megismétlődnek a kiši alkotások történettöredékei, formai jelei, képei. Ezek a fel-feltűnő nyomok felidézik és játékba hozzák Kiš prózáját. A relációs viszony oda-visszaható, mert a szerb posztmodern próza önnön létértelmezése közben dialógusba lép a kiši szöveggel, és e viszonyban újrafogalmazza magát; eközben Kiš prózája sem marad/maradhat korábbi állapotában. A létre jött relációs viszony egyrészt újra dinamizálja az írásában megállt, bezáródott szöveget, másrészt a megváltozott kérdezési mód újraértelmezi a régi jelentéskört; így nyitja fel, és teszi azt változóvá, élővé. A szerb posztmodern próza és Danilo Kiš prózája közti dialógikus viszony jelentkezhethet kontextusként, mikor élő, alakuló szöveggként kezeli Kiš prózáját, azt, mellyel vitatkozik, melynek ellentmond, melytől kérdez. Jelentkez-

---

<sup>1</sup> Danilo Kiš: *Variációk közép-európai témákra*. in: *Kételyek kora*, Kalligram-Forum, Pozsony-Újvidék, 1994, 160.

het emellett előszövegként is; ebben az esetben Kiš írásai egyfajta eredet-szöveg szerepét nyerik el.

Ily módon a modern és posztmodern próza dialógusába kerül a szöveg, s e diszkurzus konfliktusában kérdés, melyik interpretációs logikának engedelmeskedjen. Végső soron e diszkurzust a régióhoz kötöttség, a közép-európaiság hozza közös nevezőre. Ebben a szövegköziségben válik nyilvánvalóvá az a tény, hogy Közép-Európa maga lett a párhuzamos világ - egy mitikus és metatörténelmi valóság, mely megvadult a túl sok történelemtől.<sup>2</sup> Mivel Kiš prózájában elhallgatathatatlan és megállíthatatlan a történelemmel folytatott párbeszéd, ezért az e szöveggel dialógusba lépő sem szakadhatott el ennek vonzatától. Valójában éppen ebben a köztes gondolatiságban történik kísérlet a posztmodern túlhaladására - Svetislav Jovanov ezt az eltávolodást az utópista koordináták függvényébe helyezi, „mely tipikusan közép-európai módra, kicsúszik az Elme metafizikája és a Hatalom ravaszsága alól, hogy különbségeket gyártó mechanizmusként történelmileg konstituálódjék.”<sup>3</sup>

Attól az ontologikus megközelítéstől, mely eredet szövegként kezeli a kiši prózát, a szerb posztmodern próza nem tud elvonatkoztatni; talán ez a magyarázata a visszatérésnek e szöveghez/be. Vajon miért ebben a prózában talált elsősorban eredetére a fiatal szerb próza? Danilo Kiš regényei, elbeszélései közül többet is a szerb modernitás legjellegzetesebb alkotásai közé soroltak. Valószínű, hogy részben ez adja magyarázatát a kiši és posztmodern próza közötti szoros kapcsolatnak. Mint ahogy már említettem, a közöttük zajló párbeszéd során nem marad el a most író próza modernitáshoz való viszonyának elemzése, mely elsősorban akörül folyik, hogy mikor és minek következtében történik meg a paradigma-váltás. E kérdések boncolgatásakor jó alanynak látszik a kiši életmű. Egyfelől azért, mert nyomon követhetők benne azok a mozzanatok, melyek által a próza beleütközik a modernitás ellentmondásaiba, másfelől tetten érhető az ezt követő útkeresés, melynek során az író rátalál a megváltó posztmodern prózai jegyekre, és vállal egy ezzel szembehelyezkedő anti-modern álláspontot is.

E szövegi találkozás a posztmodern szöveg számára azon a módon

---

<sup>2</sup> V.ö.: Claudio Margis: *Mitteleuropa: čarolija jedne reči*, Književnost, Beograd 1989, 11: 2039.

<sup>3</sup> Svetislav Jovanov: *Geopoetika ili geopolitika*, in: *Regionalizam kao put ka otvorenom društvu*. Visio mundi Academic press, 1994.



adja meg a magára találás örömét, ahogyan az önnön jegyeire ismer. Abban, ahogy a kiši próza a világ, az ember bajain gondolkodva megtagadja az intézmény normákhoz kötött totalitását, és a kiutat már nem az értelem, a lét egységében keresi, hanem a különbözőség, a mérhetetlenség megváltásában is. E szembehelyezkedés közben azonban nem húny szemet afelett sem, hogy magának a mechanizmust működtető intézménynek/rendszernek a mozgása szintén besorolható a menekülési kísérletek közé, mellyel az élet változékonysága, kétértelműsége elől igyekszik kitérni, és a változatlan eszmére alapozva próbálja életben tartani önmagát. Ezek a gondolatok Danilo Kišnél a szöveg ösztönös léteztételéből fakadnak; egy lényegre tapintó spontaneitásból. Míg a most készülő próza minden formája irodalomelméleti bonctannak alá van vetve, ennek következtében elvesztette a rátalálás lehetőségét és örömét. Magára marad egy megállíthatatlanul íródi nyelvi játszóházban.

Amikor a jelen prózája a kiši szöveget interpretálja, valójában önnön történetét hallgatja végig, önmagáról hallgat mesét. Úgy, ahogy hallani szeretné, mert a posztmodern szövegekben Kiš prózája már olvasat, s mint ilyen, a befogadói vágyrendszer által van alakítva. Ebben a formában válik/választódik eredet-szöveggé, felmutatva, hogyan fordult a szerb irodalomban a modern próza posztmodernítésbe, és merre indulhat tovább. A kiši életműnek ugyanis akadnak a posztmodernítésen túl mutató jegyei is, és éppen ezek a jegyek azok, melyek nem mindig engednek, nem mindig idomulnak a posztmodern interpretációhoz.

Mikor e téma kapcsán a modern és posztmodern jegyek összehasonlítását végezzük, figyelve a kapcsolódásokat, az áthajlásokat, az ellentéteket, a különbözőségeket, a kiši opuszban körülhatárolódnak azok az alapvető pontok is, melyek világosan vannak kijelölve és rögzítve. Ide ágyazódott be ars poetikájának kulcsszava: a *po-etika*. Az egyén önteremtő gesztusáról van szó a személyiség mélyén rejlő forma kibontása által. Tehát valahol a kultúra moralitásába kapaszkodik e próza. Ennek nem mond ellent az a formai jegy, hogy a kiši írás legszembevetőbb vonása a dinamika, melyet akár folyamatos mozgásként, akár mozdulatok sorozataként is érzékelhetünk, mert e dinamikus forma valójában e költői hittvallás leképezése, melyben e hit nem állapot, hanem mozgás, a kétségek, az örök gyanakvás táplálta úton-lét. Az életrajzi adatok birtokában bizton állíthatjuk, hogy maga a kiši élethelyzet is feltételezte ezt az írói állásfoglalást. Az adott kor és a körülmények, melybe beleszületett: a nemzeti hovatartozás bizonytalansága, a zsidóság tudata, a család állandósult vándorláshoz

kötött élete; ha elfogadja ezt a köztes létet vagy kizárólagos választásra kényszerítik, vagy kirekesztettségre kényszerítik. Ebben a helyzetben a nyelv menedékként jelentkezett számára, a forma pedig választási lehetőségként. Azonban annak az írónak, akinek az írásai, a gyanú, a csalódottság, az ironia fókuszában születnek, nincs joga bűvőhelyeket keresni. Neki ezeket fel kell számolnia. Így válik a nyelv menedéke a számkivetettség jelévé, a forma irodalmi rögeszmévé, melynek nekiszegezódik a kérdés: vajon az esztétikai forma nem az erőszak egyik formája? A kételkedés e közegében születő próza a virtuális formák statikus anarchiájává válik, Danilo Kiš pedig a moralitás remény nélkül elkötelezett írójává.

Az írás dinamikájának ebben a sodródásában a változékonyság, a mérhetetlenség, a különbözőség írása megtorpan abban a képiségben, mely a tárgyakra irányul. E tárgyakhoz kötött képi ábrázolást statikusság, aprólékos részletezés, hideg közelítés jellemez. A világ, az anyag állandósult létre jövése, bomlása közepette az írás felmutatta a tárgyak szilárd, körvonalazott formái állandóságát. Ez maga a megfogható állandóság, az érzékelhető maradandóság. A formát nyert anyag kézzelfogható csodája, de egyben e létforma merev mozdulatlanságának, állandóságának kikerülhetetlensége.

Hasonló jegyekere bukkanunk akkor is, amikor a Kiš fölvázolta szubjektumok jellegzetességeit, alakulását vizsgáljuk. Prózájában élettérhez jutó szubjektumok egyik meghatározó alakja Eduard Sam figurája. Ő a világ ellenében fellépő szubjektum. A racionalista helyett, aki az ész segítségével a világ birtokba vételét célozza meg, előtérbe kerül egy irracionális személyiség, aki önmaga megteremtésére törekszik. Míg a modernitás szubjektuma a világ egyre átfogóbb birtokba vételével mind jobban felszámolja önmagát, addig az ezzel szembehelyezkedő antimodern szubjektum önteremtése - a másokkal szembehelyezkedő én - helyzetéből negatív formai megvalósulásként jön létre (akár a két arc körvonalával körülhatárolt homokóra formája). A Máság itt „nem státusz, sem pszichikai állapot, hanem dinamika, mozgás, hatását az jelzi, amit a közösség már nem tud tolerálni.”<sup>4</sup> Az unamunoi quijotizmus a máság úton-léte, az önmagára kiszabott bolyongás, míg a kiši szubjektum másága mindenekelőtt a megbélyegzettségből fakad, mozgása pedig a menekülés. A kiši út is

---

<sup>4</sup> Csejtei Dezső: *Don Quijote a bús képű, antimodern lovag*, in: Miguel de Unamuno: *Don Quijote és Sancho Panza élete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 386.

elvezet az örületig, hogy a szubjektum megőrizhesse belső integritását.

Az el/különböződés azonban elkülönülés is, ezért e szubjektum vállalt sorsa a magány, melyben kétszeresen elszigetelt lesz; egyrészt a külső világ választja le magáról, másrészt védekezésként önmagába zárult. Az *én tudom, hogy ki vagyok* magába záruló tudatforma mozdulatlansága ugyan-csak felidézi a homokóra metaforáját, egyben Közép-Európával párhuzamos analógiákat sejtet. Ezek konklúziója megfogalmazódik Kiš prózájában, amikor kimondatik, hogy e térség a végsőkéig azonosul a szubjektummal, és a világ maga a tudat. Ez a viszony ellentétes előjellel is érvényes, ugyanis bekövetkezik a szubjektum totális térbe vetítése is.

A későbbi prózai alkotásokban a szubjektum Eduard Sam-féle anti-modern figurája átalakul, és a bűnrészes/áldozat allegóriájává válik, végül a szöveg egy mozzanatában a Csere folytán megtörténik a szubjektum végleges eltűnése is. Az azonosság megszűnésében, a fragmentálódásban, a szétszóródásban, a végleges eltűnésben már a posztmodern szubjektum sorsa teljesedik be. Ekkor már a Közép-Európa névvel jelölt jelenség sorsa sem más, hiszen most is beteljesül, hogy „Kiš közép-európai emberei, akiket a történelem határoz meg, Közép-Európa nyílt paradigmáját rakják össze.”<sup>5</sup> Ezáltal nyilvánvalóvá válik, hogy Kiš prózája valójában imaginárius utópikus térkép, mely tudati leképezése Közép-Európának.

Kiš prózájának ezen a kijelölt pontjain nem tud változtatni a posztmodern szövegekkel folytatott dialógikus viszony. Még akkor sem ha ezekben a szövegekben e kijelölt területek teljesen átértékelődtek: a posztmodernitásban az önteremtés érdektelenné vált, a moralitás hangsúlya megkopott, és az élvezet/önélnézet kap lehetőséget. E jelentős ellentét ellenére a párbeszéd során a posztmodern próza nem bélyegezi merevnek, dogmatikusnak ezt a kiši rögzítettséget. Részben vonzódik ezen hittvallás fényköréhez, többször körbejárja, bele-bele ütközik, és bár számára nyilvánvalóvá vált a forma mint megváltás reménytelensége, ennek ellenére nehezen tud eltávolodni tőle.

A szerb posztmodern próza úgy tűnik, bezáruló körpályát követ, melyről le szeretne térni, hogy leglább egy spirális ismétlődésben mélyülhesen. Akár a prózai egészet nézzük, akár egy-egy leválasztott alkotói szöveget, világossá válik a monotonitás bezártsága. E szövegek legtöbbje egy formában, egy témában magára találva, a későbbiekben is

---

<sup>5</sup> Jovanov: i.m.

csak ezeknek változataiban nyeri játékerét. A folytonos alakulásban egy idő után e szövegtereknek egy bizonyos ponton minden szegmentuma ismerőssé válik, és ilyenkor már nem nyújt örömet a játék, mely monotonitásában varázsát veszíti.

Miközben e dialogikus viszonyt figyelem, nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy e párbeszéd még mindig a főenyóra üvegformájának zárt terében folyik. E mozgás esetlegesnek tűnő, mégis óramű-pontosságú örök ismétlődésében, a véges-végtelen homokszemek egyhangú és mindig másként variálódó pergésében, fölmérhető az emberi életnek itt megadatott tere valamint az e közegben mérhető idő lehetősége. Ez az idő nem a pillanat vagy a végtelen szédülete, hanem a történelem gyötrelmes ideje. Amikor e régió idejében és terében utazó a valóság keresésére indul, legtöbbször a világ felé tartó járatok *Menetrendjét* böngészi, mégis Közép-Európa örökké ismétlődő belső pályájába mélyül. Az út a *vertikális tengely*: „...a romokom át a Holt-tenger mélyéig...”<sup>6</sup>, a halál előtti önteremtés mentén. Az itt ábrázolt emberi életnek sorsa van: elnyelődik, bezáródik ebbe a térségbe. Ki lehet látni a homokóra üvegfalán, de nincs kivezető út; vagy egy végtelen körforgásban vagy egy spirálisn ismétlődésben újra meg újra elnyel ennek az idő-közegnek periódikus örvénye. Arra a kérdésre, hogyan közelíthető és mérhető fel ez a magába zárt térség, az eddigi legkielégítőbb megoldást a kiši metatörténelmi stratégia nyújtja: „...a szubjektum másságának afirmációi a Nyelvben és a nyelv alternativitása a Szubjektumban, a pluralista, a dogmatikusan artikulált idő állandó megértésével és megtudakolásával jön létre. És ez Közép-Európa metautópisztikus térképének egy valódi, alternatív, megvesztegethetetlen, örök kételyekkel és reményekkel átszőtt időszerűsítése... A Szabadság, a Nosztalgia átlépése, mint ahogyan az imagináció a Hatalom átlépése.”<sup>7</sup>

Kişi szövegének és a szerb posztmodern prózának tehát közös témája, hogy mindkét próza élettere/közege Közép-Európa, melynek sajátosságaitól sem akkor, sem most nem tud elvonatkoztatni a szöveg. E térbeni együtt-léthez kapcsolódik a posztmodernitás ama gondolatmenete, melyben egy egészen új játék teremődik a kişi szöveg és a fiatal szerb próza között. A valósággal szemben megszülető hiperrealitás az a közeg, ahová mindkét szöveg tökéletesen behelyezkedik, és ahol megtörténik az egymásra talá-

---

<sup>6</sup> Vö. Juhász Erzsébet: *A tisztánlátás tébolya*, Jelenkor 1989./9.

<sup>7</sup> Jovanov: i.m., 224.

lás. Az új valóság teremtésének ez a formája a kivetülő vágy, szándék által realizálódik, s ezt a szimulációt akár Közép-Európa modelljeként is fel-foghatjuk. Közép-Európa léte, dologi mivoltában egyre megfoghatatlanabb, csak a hiányérzet, a szorongás szülte nosztalgikus vágy által definiált, pusztán a Szubjektum tudati tartományában létezik. Ennek a formai hiánynak és keresésnek kivetülései az írásszilánkok, melyek kaleidoszkóp játékában, az egymás felé fordított tükrök szimmetrikus illeszkedésében meg-megújul e törmelék formaisága. Közép-Európának ez a másfajta teremtett/teremtődő valósága élő volt a kiši próza közegében, és élő a jelen posztmodern prózában is; csak a vágy, mely kivetíti ezt, csak ez bizonytalanodott el a jelenben. Hogy valójában mi felé nyúl, mit is igyekszik ez megérinteni? Az ugyanis, amit a kiši mondat megfogalmaz: „...a közép-európai kultúra nem más, mint az Európa iránti nosztalgia”<sup>8</sup>, ma már nem bizonyosan igaz. Az Európához tartozás nosztalgikus vágya látva a nyugati civilizáció egyarcúságának totalitását mára már igen megkopott. A jelen nosztalgikus vágya még mindig élő, de emlékező önkeresésként önnön szimbólumait és saját eszméit érintve inkább önmagába fordul.

## Felhasznált irodalom

*A modern regény Kelet-Közép-Európában*, Szeged, 1994.

Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997.

Claudio Magris: *Mittleuropa: čarolija jedne reči*, in: *Književnost*, Beograd 1989/11.

Csányi Erzsébet: *A regény öntudata*, Forum-Uroboros, Újvidék, 1996.

Danilo Kiš: *Enciklopedija mrtvih*, DP Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1990.

Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke*, Maecenas Könyvkiadó, Budapest, 1990.

---

<sup>8</sup> Danilo Kiš: *Variációk közép-európai témákra*. in: *Kételyek kora*. Kalligrama-Forum, Pozsony-Újvidék, 1994, 157.

- Danilo Kiš: *Cas anatomije*, Nolit, Beograd, 1979.
- Danilo Kiš: *Fövenyóra*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974.
- Danilo Kiš: *Kert, hamu*, Forum, Újvidék, 1967.
- Danilo Kiš: *Kételyek kora*, Kalligram-Forum, Pozsony-Újvidék, 1994.
- Danilo Kiš: *Korai bánat*, Forum, Újvidék, 1971.
- Danilo Kiš: *Lant és sebhelyek*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994.
- David Albahari: *Kratka knjiga, Vreme knjige*, Beograd, 1993.
- Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*, Holnap Kiadó, 1997.
- Juhász Erzsébet: *A tisztánlátás tébolya*, in: Jelenkor,
- Milosevics Péter: *A szerb irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.
- Miguel de Unamuno: *Don Quijote és Sancho Panza élete*, Európa, Budapest, 1998.
- Petar Pijanovic: *Proza Danila Kiša*, Jedinstvo-Dečje Novine-Oktoih, Priština-Gornji Milanovac-Podgorica, 1992.
- Svetislav Basara: *Drvo istorije*, Oktoih, Podgorica, 1995.
- Svetislav Basara: *Looney Tunes*, Dereta, Beograd, 1997.
- Svetislav Basara: *Virtualna kabala*, Dereta, Beograd, 1996.
- Svetislav Jovanov: *Čas lobotomije*, Clio, Beograd, 1997.
- Svetislav Jovanov: *Geopoetika ili geopolitika*. in: *Regionalizam kao put ka otvorenom drušvu*. Visio mundi Academic press, 1994.

## **DISCOURSE DOMBOS. (A SZÉTFUTÁS LAPJAI.)**

*Én vagyok a papnak a fia, de én vagyok a pap is, de csak mint saját fiam lövöm le a kertészt a filmben, mint pap nem szerepelek, az más. Itt viszont a saját apám vagyok és a smasszerek kegyeltje. Úgy mondják, smasszer az, aki nem ijed meg a saját árnyékától, és spórol a levesporral.*

Garaczi László: *A megtartó fegyház.* =  
U.ő.: *Tartsd a szemed a kígyón.* Holnap  
Kiadó, Budapest, 1989, 21-22.

*Amikor azt javaslom, hogy a szimbolikus nyelvet kössük az önmegértéshez, akkor a hermeneutika legmélyebb vágyának kielégítésére gondolok. Minden interpretáció arra törekszik, hogy egy bizonyos eltávolodást és távolságot győzzön le: azt, amely az értelmező és aközött a már letűnt kultúra között feszül, amelyhez a szöveg tartozik. Azzal, hogy legyőzi ezt a távolságot, azzal, hogy a szöveg kortársává válik, az egzegéta magáévá teheti az értelmet, az idegent sajátá, a sajátjává akarja tenni, vagyis amikor a másik megértésén fáradozik, saját magát akarja jobban megérteni. Így minden hermeneutika, nyíltan vagy burkoltan, önmagunk megértése a másik megértésének kitérőjén keresztül.*

Paul Ricoeur: *Létezés és hermeneutika.* = *A hermeneutika elmélete.* (Szerk. Fabiny Tibor) Ikonológia és Műértelmezés 3., Szeged, 1987, 236.

### **Ameddig a szem ellát! (Kfp.)**

Az irodalmi közvetítés nem szívesen ~~dob-piacra~~ csomagszerű válogatásokat. Erre csak ha a kortárs tendenciák alakulásáról kíván tájékozódni — s akkor is szűrőpróbaszerűen, külhoni szerzők és/vagy folyamatok afféle kontrollcsoportként történő szemrevételezése során — szorítkozik folyóírásunk. Ez alól a bejáródott gyakorlat alól a határon túli magyar irodalmak alakulásának nyomon követése, illetve fiatal (nemzedéki) csoportok bemutatása esetében hajlandó eltekinteni az egyetemes magyar irodalmi nyilvánosságot alakító hallgatólágos konszenzus. A Magyarországon még szakmai körökben is csak korlátozott ismertségnek örvendő *Discourse Dombos.*<sup>®</sup>-hoz általam — nem minden szerénytelenség nélkül — vállalt kontextusgyártási kísérlet így két okból is legitimnek tekinthető: a.) a kontextualizá-

landó diskurzus, bár önnön virtualitásának hangsúlyozására nem kis energiát fordít, elérhetőségi médiumai<sup>1</sup> tekintetében túlnyomórészt vajdaságinak, azaz határon túlinak számít; valamint b.) az azt alakító szerzői funkciók még nem örvendenek teljesítményüket megillető presztízsnak, így — a honi kanonizációs gyakorlat elvárásainak megfelelően — fiatakként és egyúttal — mivelhogy nemegyszer közös emblémával (*Discourse Dombos*.<sup>®</sup>) szignálják megszólalásaikat<sup>2</sup> — nemzedékként is számon tarthatók.

[Annak legitimitása, hogy e kísérletre jómagam vállalkozom már korántsem ennyire egyértelműen indokolható meg. Nem lenne ildomos letagadnom, hogy egykoron magam is szívesen vettem, ha az immár több alkalommal megidézett embléma mögött rejtezők közé engem is (PpT<sup>®</sup>) oda gondolnak, bár primér (szépirodalmi) szöveggel soha nem szerepeltem a csoportban, azonban már jó két esztendeje formális és informális tagságot a vajdasági irodalom szervezeteiben — többségükben irodalmon kívüli okokból kifolyólag — szüneteltetni vagyok kénytelen, így talán bizonyos fokig rendelkezem azzal a tér/időbeli távolsággal, mely a *Dombosi történetek* létrehozó közeg értelmezését esetlegesen elősegítő kontúrok felvázolásához jogalapot biztosít a számomra. (Ezennel ünnepélyesen megfogadom, hogy a továbbiakban, a diskurzus működési feltételeinek taglalásakor, igyekszem tartózkodni a saját beteljesületlen elvárásaim számonkéréséből adódó /ön/értelmezési redukcionalizmustól.)]

Először talán a diskurzusba való beletartozás feltételeit kellene explikálnom: a *Discourse Dombos* részesének tekintek minden olyan 1.0. szépirodalmi szöveget mely tartalmazza 1.1.0., vagy utal 1.2.0. a diskurzust névadóként lokalizáló *Dombos* helyiség- (esetleg táj)névre; illetve a *Dombosi történetek* c. válogatásba reprezentatív szerzőként bekerült három szerzői funkció (1.1.1 Aaron Blumm, 1.1.2. Mirnics Gyula, 1.1.3. Szerbhorváth György) által jegyzett minden szépirodalmi alkotást, valamint azokat a nem szépirodalmi szövegeket, melyek önértelmezik 2.1.0. (interjúk, naplórészletek, esszék), illetve 2.2.0. értelmezik (kritikák, recenziók, tanulmányok) az első főcsoportba sorolt szövegeket. (Még mielőtt bárkit elriasztanék jelzem, hogy a fenti besorolás által létrehozott szövegkorpusz egyelőre még nem

---

<sup>1</sup> (elérhetőségi médium) Symposion — Szabadka, Táltos — Kishegyes, Új-Vidéki Műhely — Újvidék.

<sup>2</sup> (közös emblémával szignált megszólalások) Ez a gyakorlat a Symposion 1995/4-es, N<sup>o</sup> 006 számával vette kezdetét.



igazán mondható terjedelmesnek, aggodalomra inkább csak a hozzáférhetőségének esetlegessége adhat okot — ezt enyhítendő írásom végén közre adom az általam ismert hozzáférési lehetőségek helyeit és módjait.)

A diskurzus értelmezésének legkézenfekvőbb, bár korántsem a legkarakterisztikusabb forrása a már említett antológia Aaron Blumm — Szerbhorváth György — Mirnics Gyula: *Dombosi történetek*. Szabadka, 1998, százkilenc p.<sup>3</sup>, hisz a könyvformában való (újra)közlés a diskurzus dialogicitásának kimerevítésével a feltérképezendő keretfeltételeket is elfedi előlünk, a neki tulajdonítható reprezentatív jelleg azonban — mivel szerkesztő nincs a kötetben feltüntetve, nyugodtan tekinthetjük kollektív teljesítménynek a válogatást — árulkodó is egyben, hisz a be nem került írásokkal összevetve következtetni lehet az azt létrehozó szerzői funkciók irodalmi (ön)értékrendjére. (Nos e tekintetben előrevethetem, hogy a teljes diskurzus tanulmányozása a már említett dialogicitással kapcsolatos dimenziókon túl is sokkal kecsegtetőbbnek bizonyulhat — legalábbis ez az én értékítéletem.)

#### A \*.MI (de)generációs alrendszere. (Egy magán[keret]történet.)

*Virág Gábornak*

Átmentünk, és a hely tömve volt fiatalokkal, egész jó nőkkel, bár ezek nem a mi embereink, egész újfajta fiataloknak mondhatók ők, belövik magukat valami droggal, aztán egész este vihognak meg táncolnak egy igen monoton ritmusú zenére (hol van ez a Bachétól), és semmiről sem beszélgetnek. Németországban már kétfélemilliónyian vannak, hát én nem tudom, mi lesz így azzal az országgal.

Szerbhorváth György: *Slemer a Juditot*. = *Dombosi történetek*. Symposium, Szabadka, 1998, harminchat.

<sup>3</sup> (százkilenc p.) Kérem bocsáítsák meg nekem, hogy az elnézhetőnél egy picivel több írásomban a redundáns adat, de új (nemzedéki) termékről lévén szó, nem kis szerepet szánok a nyomtatékosításnak.

\* Még mindig nem jutottam semmire a jugoszláviai magyar irodalom, az ún. JU.MI és a tőle csak jelentésben különbözőnek intencionált megnevezések (vajdasági magyar irodalom [VA.MI], délvidéki magyar irodalom [DÉ.MI], stb.) jelöleteinek azonosságát illetően, azaz a \*\*.MI továbbra is — a számítógépesek argójából kölcsönzött jelölés alapján — DÉ/JU/VA-nak olvasandó, s a kiterjesztése is megmarad MI-nek, azaz magyar irodalomnak.

Csábító, hogy elidőzzünk eme állítólag forradalmi tézis nyilvánvalóan neoplatonikus forrásainál, és kimutassuk azt, hogy ez mennyire tradiciós és romantikus irodalomfelfogás; de célunk érdekében elég annyit megjegyezni, hogy az egész program egy olyan én reményén (és lehetőségén) nyugszik, amely képes saját történeti helyzetén felülemelkedni egy olyan állapotba, ahol a pusztán intézményes formák kényszereit azok az igaz kényszerek váltják fel, amiket egy újonnan letisztított szemszögből, azaz az újonnan felszabadított én képes felfedezni.

Fish, Stanley: *Anti-professzionalizmus*. = Helikon 1992/2, 187.

Ha valaki a vajdasági magyar irodalom egyelőre még fiatalnak minősülő nemzedéki csoportosulását, a *Dombosi/Lankási történetek* szövegközösségét össze próbálja vetni a hasonló (generációs + kisebbségi) helyzetben lévő felvidéki és erdélyi formációk irodalmi kezdeményezéseivel, azt kell konstatálnia, hogy az előidejűségére még a közelmúltban is oly büszkén hivatkozó (akkor még jugoszláviai magyar) irodalomrendszer igen komoly identitásbeli és szervezeti, de — ezekből kifolyólag — önszerveződési problémákkal is küszködik. Ezek kezdetét saját irodalmi emlékezetem a nyolcvanas évek végétől képes re- vagy méginkább dekonstruálni, bár az irodalmi köztudat egyes, alakító szereplői azt az évtized elejére, az Új Symposion utolsó nagy, nemzedéki alapon is önmagát legitimálni tudó szerkesztőségének (Sziveri-szerkesztőség)<sup>4</sup> szétkergetésére teszik. A nyolcvanas évek végén lezajlott társadalmi átalakulás szélárnyékában tető alá hozott kiegyezés-szerkesztőség (Beszédes-szerk.) három generációjának (a szétkergetettek [Csorba/Losoncz], a velük szolidárisak [Bozsik/Ladányi] és a rendszer<sup>5</sup> által működtetett szimulakrum Symposion [Purger] szerkesztési munkájába közvetlenül a 'fordulat' előtt bevont, akkori legfiatalabbak [Lovas/Urbán — azaz a saját /PpT/ elsődleges csoportom, az ún. bábszerkesztőség]) békés együttműködése túl rövidnek bizonyult ahhoz, hogy helyreálljon a nemzedékek közötti organikus normaátörökítési/

---

<sup>4</sup> (Sziveri-szerkesztőség) A továbbiakban, a nem egészen tájékozott befogadók könnyebb eligazodását segítettő, igyekszem a szóbahozott nemzedékek 'beazonosítását' egy-egy emblematisztikus képviselőjük nevesítésével is megkönnyíteni, bár ezek személye nem mindig azonos az adott időszak főszerkesztőjével.

<sup>5</sup> (a rendszer) Az irodalmi köztudat hajlamos itt a politika alrendszerére utalva letudni a dolgot, holott a döntést a régi szerkesztőség sorsáról és az új felállításáról irodalompolitikai aktorok részvételével hozták meg.

elvetési viszony. 1991-től ugyanis — immár vitathatatlanul irodalmon kívüli tényezők beavatkozásának következtében — a lapszerkesztés kontinuitása újból megszakított, a benne résztvevő aktorok pedig len szétszórattak.

Az irodalomrendszer 'személyi veszteségeit' én azonban nem pusztán a háborús helyzet által kiváltott menekülési hullám számlájára írnám: a tapasztaltabbak közül akkoriban sokan már felhagyni látszottak irodalmi munkálkodásukkal, hogy tehetségüket a frissen megnyíló politikai mezőben való pozíciófoglalásra tudják összpontosítani, ugyanakkor a fiatalabbak közül több otthonmaradó is hátatfordított a szöveglétrehozásnak. Ez utóbbihoz bizonyára köze lehetett az újonnan felizzó (irodalmi )jugoszlavizmus-vitának, mely ugyan külsőségeiben szerep(át/újra)értelmezési, azaz szakmai arculatot kapott, természetét illetően azonban ideológiaiának bizonyult, tétje tekintetében pedig a(z irodalmi) diskurzus felülyelettét biztosító pozíciók újrafelosztását célozta. A jugoszláviai magyar irodalom hőskorában ugyanis a rendszer szervezeti autonómiája (én legalábbis hajlok erre visszavezetni az irodalmi identitás alakításában központi szerepet betöltő irodalmi jugoszlavizmus-paradigmát) az irodalmi szöveglétrehozás területén elért eredményeket — annak ellenére, hogy az anyairodalom, de főként a kisebbségi (akkori [kor-szerű] terminust használva: nemzetiségi) magyar irodalmak rendszerviszonyaihoz képest konszolidáltabb volt a helyzet, csak kevesen tudták biztosítani megélhetésüket a pusztá szépirodalmi szöveg-generálásból — szaktudományos (kutató/oktató), médiaszerkesztői és 'mezei' sajtómunkási állásokká tudta konvertálni. A már említett társadalmi fordulatot azonban a kisebbségi szerepvállalások nagyméretű átstrukturálódása is követte, amit csak felgyorsított a '91-től zajló sorozások előli menekülési hullám, melyben az értelmiség, különösen a negyven év alatti férfiak, így a helyi irodalmi elit fenntebb említett mindhárom csoportja is — bár nem áll rendelkezésemre erről statisztikai adat — igencsak felül lehetett reprezentálva. A háborús körülmények között a társadalom egyik részrendszere sem volt képes az addig kiépült szinten működtetni szervezeteit, a redistribúciós csatornákon csordogáló juttatások az önfenntartásra sem bizonyultak elegendőnek, az irodalmi funkciók ellátását lehetővé tevő média megjelenési esélyei minimalizálódtak, általánossá vált a példány- és oldalszám, a megjelenési gyakoriság korlátozása. Ám az eltávoztak nyomában keletkezett űrt még így sem lehetett egykönnyen betölteni, a közölhetőség szakmai minimuma rohamosan devalválódott, a megüresedett állásokat pedig egyetemisták ideiglenes alkalmazásával próbálták feltölteni. (Így válhattam jómagam is az Újvidéki Egyetem

negyedéves magyar nyelv és irodalom szakos hallgatójaként az Új Symposium megbízott fő- és felelős szerkesztőjévé.)

### **Permanens rendszerválság a Vajdaságban. (Kontúrfalazás.)**

A megjelenés biztosításához sürgősen új forrásokat kellett találni, s ennek mikéntje rövidesen az anyaországbéli alapítványi támogatások formájában ki is rajzolódtak, az új csatornából remélt támogatás azonban új szervezeti keretek kialakítását is elvárta a pályázni szándékozóktól. Ekkor vette kezdetét a vajdasági magyarok közösségi szervezeteinek 'civilizálása', az addig központosított kiadói tevékenység alapítványokba és egyesületekbe való kirajzása, ami aztán egy vegyes szerkezetű szervezeti struktúra létrejöttét eredményezte, azaz a kiadványok többsége formálisan továbbra is a vegetáló Forum mamutvállalat keretein belül maradt — így biztosítván főállású munkatársai jogviszonyának és az addig megszerzett infrastruktúra használatának folytonosságát —, de kiadványaik jelentős részének megjelenését immár a frissen alapított civil szervezeteik révén, pályázati úton megszerzett pénzekből finanszírozta. Időközben — a társadalom demokratizálódásának tempóját el nem kapkodó balkáni posztoszocialista államokban gyakorlatilag azonos módon — színrelépett, s gyakori megszakításokkal, kényszerű átszervezésekkel máig a színen is maradt a Soros Alapítvány, mint a társadalom szervezeti átalakulásának egyik fő, országon belüli kirendeltséggel bíró 'patrónusa'. Ezt azért tartom fontosnak megemlíteni, mert az anyaországi támogatások elosztásának alkuratóriumokba való kihe-lyezése a Soros-féle helybéli 'szakértelmiségekből' verbuválódott modell (napi)politikai elemekkel feltúrbózott karikatúrájává vált, hol a kisebbségi magyarság politikai és szakmai legitimitásának nemegyszer egymást kizárni látszó kritériumai jutattják az alkurátorság döntéshozói/forráselosztói pozícióiba a mezőnyben egyébként pályázói minőségben is jelenlévő irodalmi cselekvőket (bár nem csak őket)<sup>6</sup>. A kvázi-civil és kvázi-szakmai járadékvadásztól lojalitást követel a mindenkori alkurátorok rezsimje, azaz az irodalom fiatal nemzedékeit óhatatlanul belekényszerítik egy csak külsősé-

---

<sup>6</sup> (bár nem csak őket) A civil társadalom tereiben képződő plurális identitáskészlet olyan keretet lett volna hivatott nyújtani, melyben a szereplők nemcsak felismerik különbségeiket, de egyúttal képesek a különbségek elviselésére is. Nem ez történt, a politikán túli területekről nem érkeztek impulzusok, melyek szelídítették és kezelhetővé tették volna a konfliktusokat, hovatovább, ezen szférák is konfliktusgeneráló tényezőknak bizonyultak. Losonczi Alpár: „Civil társadalom” Vajdaságban. = Symposium, N° 0016, 1997/1-2, 6.

geiben irodalmi vitát illető állásfoglalásba. Ennek elhárítására, bár eredményességük több mint kétséges, bevethetőek frappáns eszközök (*time*: 6.59.4.3. *No, akkor most leszadjuk végre az irodalmat, vagy ne szadjuk le, hallom. Szadjuk le, ne szadjuk le, mondom. Aaron Blumm: Hallom, mondom. = Dombosi történetek. tíz.*), a helyzet azonban ettől sem válik kevésbé bonyolulttá.

Két fullasztó békében eltelt év (1996, 1997) után a politológusi berkekben csak „alacsony intenzitású háborús konfliktus”-ként besorolást nyert kosovói válság újból a hét évvel ezelőtti kérdésekkel szembesíti a sorköteleseket. Az egyetemi képzés végnélküli nyújthatósága csak időlegesen véd meg, inkább csak elodázza a döntéshozást. Az úrbetöltő foglalkoztatási gyakorlat ökonómiája új és új szerzőpalántákat állít reflektorfénybe, s közben el van rá készülve, hogy bármelyik pillanatban lemondjon róluk. A „rugalmas rekrutálási gyakorlat”, a sorozási feltételek gyakori változtatása, a sorköteleesség felső korhatárának folyamatos kitolása állandósítja a fiatalokban a létbizonytalanság érzetét. Senki sem jelentheti ki magáról, hogy megúsza [: *Esélyem sincs, hogy kijussak innen, gondoltam, hogy kijussak a város szélére, vagyis el a juliskáig. Vagy, ha már ki mégsem, akkor legalább beljebb, beljebb a dolgok legmélyére. Esetleg átugorhatnám a falat, gondoltam még ott a börtön udvarában, átugorhatnám a falat, de hogy az örök, a biztonsági örök szétlövik a fejem, az is holtbiztos, mert volt már rá példa, hogy gondolkodás nélkül szétlőtték egyikünk fejét. Talán, ha mindenki ugrana, de legalább egy tucatnyian, mindenki egyszerre, lenne egy kis esély, gondoltam, lenne egy kis esélyem arra, hogy nem engem találnak el, de akkor meg kit, mert valakit nekik is el kell mégiscsak. Aaron Blumm: A juliskához. = Új Vidéki Műhely 1996/3, 12.]*

Ám, ha valaki el is kívánna vonatkoztatni a gazdasági ellehetetlenüléssel párosuló létbizonytalanság cella-effektusától, arra kell felhívnom a figyelmét, hogy a helyzet irodalmi vetülete sem szívderítőbb. A generációk egymásrakövetkező folytonossága helyett a széttöredezettség vált az elmúlt másfél évtizedben az irodalmi mezőt alakító alaptendenciává. Az, hogy a publikum elé lépni kívánóknak nem kell megküzdeniük a nyilvánosságért, egyben azt is jelenti, hogy nincs ki által bevezettetniük a szakma rejtelseibe. Nemcsak a szelektálás kényszere nem nehezedik rájuk, de a mintakövetés, a hasznos praktikák ellesésének esélye sem adatik meg a számukra. Az irodalmi szöveglétrehozás gyakorlata ismét folytathatatlanná vált azáltal, hogy az elődök követte értékrendnek, az integratív (irodalmi) jugoszlavizmusnak a nemzeti kisebbségek (akkor: nemzetiségek) számára is programot kínáló eszméjét regionális szinten egy a másságot kirekesztő, páriaként kezelő ideológia váltotta fel, ráadásul a polgári átalakulás levezenylésének miként-

jével bajlódó rekanonizációs anyaországi folyamatok sem adaptálhatóak a túlélési stratégiákkal naponta szembesülni kényszerülő részrendszer számára.

### **Hun(y) a bárány, hun(y) a farkas... (Az irodalom én vagy ok?)**

Az irodalomrendszer önszerveződési keretfeltételeinek szervezeti válsága egyben az azt konstituáló intézmények válságát is jelenti. A kisebbségi helyzetben lévő irodalomrendszerek örök rákfenéje, hogy ágenseik olyan méretű szerephalmozásba kényszerülnek bele, melyeket az irodalmi kikülönülés folyamatában kedvezőbb rekrutációs bázissal bíró párhuzamos (többségi/anya) rendszerek már nem lennének hajlandóak szakmailag is legitimként szentesíteni. A sajtó, a szűkebben vett szépirodalom és a szaktudomány pozícióinak a kisebbségi mezőn belül többnyire meglévő egybemosódása a recenzió, a kritika és a tanulmány, mint az irodalmi értékelés alapintézményei közötti különbséget is elbogatellizálja, miközben a professzionális intézményrendszerbe való bekerülés — a szervezetek már említett önfenntartási nehézségei okán — esetlegessé válik. Az ilyen közegben megképződő szerzői funkciók (x<sup>©</sup>) mögött így nemegyszer magukat minden tekintetben professzionálisnak tétetelező szerepkonglomerátumok rejteznek, melyeknek éppen aktualizálódó dimenzióját a megszólalások műfaji markereinek bizonytalanságaiból következően szintén nehéz lokalizálni. Az egyes szerepek gyakorlása során megszerzett reputáció viszont gyorsan és könnyen konvertálható kulturális tőkévé, s a helyzetet csak tovább színezi a politikai értékduál mentén való színvallás kényszere (ami mostanság a VMSZ-pártiság illetve -ellenesség dichotómiára redukálja a vajdasági magyar társadalmi mezőben magukat [nem csak irodalmi] cselekvésre szánók mozgásterét — de erről a járadékvadászat okán már szintén volt alkalmam szólni).

Azt hiszem, itt illene emlékeztetnem a közelmúlt irodalomrendszereit az ún. létező szocializmus(ok) társadalmi keretfeltételei között konstituáló, a kisebbségi/többségi szituációra tekintettel nem lévő állapot egy apró sajátosságára, nevezetesen arra az összszocialista gyakorlatra, mely a társadalomkritikát csak a fikció terepén volt képes, s ott is csak bizonyos tabuk (pl. Tito)<sup>7</sup> megfelelő kezelése esetén, tolerálni. Ebből az

---

<sup>7</sup> ([pl. Tito]) Lásd a Sziveri-féle Új Symposion két, a galambszívű diktátornak emléket állító, tematikus számát.

következett, hogy a társadalmi alrendszerek más formában nem artikulálható problémái csak irodalmi köntösbe bújva jelenhettek meg a publikum előtt, s így sokszor külső médiumok értékduáljai szoríthatták háttérbe az őket felvető művek szakmai szempontból releváns ('szép/csúf') értékdimenzióit.

Másrészt viszont a politika alrendszere<sup>8</sup> igyekezett méginkább a felügyelete alatt tartani az irodalom, a publikálhatóság intézményeit, s erről a beidegződéséről ma sem mutat hajlandóságot lemondani, pedig ma már a maradék Jugoszláviában is léteznek a demokrácia formális keretszervezetei, melyek elvben az irodalom alrendszerének immár végleges kikülönülését is képesek lennének elviselni, csak hogy a szervezetek létrehozásának szimulakrumát mára a működtetés ökonómiájának szimulakruma váltotta fel (mivel szűkösek a források, csak az olyan törekvéseket „lehet” támogatni, melyek egyfelől a kisebbség megmaradásának közvetlen szolgáltatába állíthatók, másfelől a résztársadalom, a kisebbségi közösség gondolkodásának megváltoztatására irányulnak), ahol az egyes intézmények professzionális értékduáljait ismételten gyarmatosítani próbálják a politikai mező szereplőinek nyíltan vagy burkoltan felvállalt, vélt vagy valós értékpreferenciái. Mind a kisebbségvédő (szegregációs), mind a nyílt társadalmat kiépíteni vágyó, integrációs (kozmozopolita) paradigma igyekszik kiterjeszteni csápjait az irodalom alrendszerét konstituáló szervezetekre és csoportokra. A közöttük dúló állóháborúban erősen keverednek a különböző alrendszerek médiumainak értékduáljait megjelenítő „érvek és ellenérvek”. A bárányokban és farkasokban gondolkodó konkurens ideológiák közös jellemzője, hogy — a viszonylagos belső egységet megőrzendő — igyekeznek nem bolygatni a már kialakult szekértáboron belüli hierarchiát. (Ha erre mégis sor kerül, az rendszeranomáliához is vezethet. Lásd máshol<sup>9</sup> a Kontra Ferenc<sup>®</sup> és az irodalmi konjunktúra kapcsolatát firtató Gerold—Toldi vitát.) Az irodalmi értékelésnek így nem az a tétje, hogy mely iskola kelléktárával mely szövegkorpuszok a jobban megragadhatók, s előnyösebben feltűntethetők az alkalmi kánonokban, minek folytán a szakmai besorolásra válaszoló (irodalom)politikai csatornákból várhatóan

<sup>8</sup> (a politika alrendszere) Azt hiszem, a létezett szocializmus társadalomszimulakrumainak értelmezésekor csődöt mond a funkcionista terminológiai, hisz a proletárdiktatúrák politikai alrendszereiről kell beszélnie.

<sup>9</sup> (máshol) PAPP p Tibor: Hátrálj csak forradalmár! = Tiszatáj 1996/1, 98-103.



több támogatás fog feléjük szivárogni...

Először: nincsenek egymással vetélkedő értelmezői iskolák.<sup>10</sup>

Másodszor: a szerzőcsoportok nem igazán a szövegek létrehozásának elvei alapján különülnek el/ki szövegkorpuszokká.

Harmadszor: a támogatás nem a szakmai értékelések alapján csordogál, ha csordogál.

Sommáztatul az egyik tábor kulcsfigurájává vált Végel László szavait szeretném most itt megidézni, melyek ugyan az általam az irodalomrendszer gyarmatosításával meggyanúsított 'al'-rendszer médiumának taglalása kapcsán vétettek papírra, mégis általuk a feltérképezendő terület is jól illusztrálhatónak tetszik: A régi szerkezet összeomlott, a régi igények azonban megmaradtak. Megmaradtak a régi klientúrák, hálózatok és a néhai Jugoszlávia szellemi piacára épülő intézményrendszer. Mindez megsemmisült, ami kíméletlenné tette a redisztribúciós előnyökért folyó harcot. (Végel László: *Tűzzel, vassal, NATO-hegedűvel*. = Magyar Narancs X. 27. 1998. július 2. 46.) Hogy mégis mi működteti a vajdasági magyar irodalom fennmaradt intézményeit? Vélhetőleg a szervezeti rutin. (Tessék nekem olyan porfesszionális rendszerszimulakrumot mutatni, mely tennivaló híján önszántából felszámolja magát!) Pedig tennivaló akadna bőven, hisz végre már az irodalom értékdualja mentén is újra lehetne fogalmazni a szerepeket, ha az átfogó irodalmi helyzet- és tudat meghatározásra egyelőre nincs még belső (szaktudománybéli/irodalmi) vállalkozó — ezen persze nincs mit csodálkozni, hisz a helyi/kis narratívák korát<sup>11</sup> éljük. És az *elvek* 'műbeöntésére' is akad már kísérlet, így az általam tárgyként kezelt *Discourse Dombos* illetve *Lankási Dialógus* sem tekinthető másnak mint próbálkozásnak a kisebbségi irodalomrendszer szöveggenerálási eszköztárának a lokális elbeszélhetőség ~~programját~~ szem előtt tartó megújítására.

### Utódpótlás/-nevelés. (Verbunk.)

A működés jövőbeni feltételeit mégis inkább az vetíthetné előre, ha átláthatóvá válna, hogy honnan kényszerül utánpótlását verbuválni a vajdasági magyar irodalom rendszere. Ehhez persze azt sem árthat figye-

---

<sup>10</sup> (egymással vetélkedő iskolák) Ez még szomorúbb, hisz Odorics nyomán úgy tudjuk, hogy a magyar irodalomértelmezési iskolák gyakorlata erősen adaptív, azaz amúgy is behozatalra szorul.

<sup>11</sup> (a helyi/kis narratívák kora) E terminus megidézésével egyben a nemrég elhunyt mester, J.-F. Lyotard emlékének is adózni szeretnék.



lembe venni, hogy mindez miként zajlott '91 előtt: mint köztudott, a *Symposion* az *Ifjúság* mellékleteként indult a hatvanas évek elején, ám az irodalmi csoportok generációs alapon való önszerveződését már az ötvenes évek végétől belengte a csoportközi szolidaritás (hogy most az atyák álmai és a fiúk tettei közötti divatos összefüggést ne is említsem), ezen gyakorlat kialakulásával szinte egyidőben alakult meg az Újvidéki Egyetemen a Magyar Tanszék, ami által intézményesítetté vált a szakmai utánpótlás képzése.

Röpke fél évtized alatt a Tanszéki képzés és az *Ifjúság*on belül autonómmá vált *Symposion* biztosította közlési lehetőségek szűrőin átszűrt aspiránsokból kristályosodott ki az a nemzedéki hierarchia, melynek képviselői immár kellően tudták argumentálni egy önálló nemzedéki folyóirat szükségességét az illetékes döntéshozói/engedélyezői fórumok felé, s így 1964 decemberében az Ifjúsági Szövetség (=KISZ) Tartományi (=Vajdaság) Bizottsága határozatot hozott az *Új Symposion* megalapításáról, melynek első száma '65 január 15-én meg is jelent, a szerzőgárda pedig az évtized végére a könyvkiadásban is dominánssá vált. Az ezt követő bő negyed évszázad csak finomította a szervezeti kereteket, de lényegi változást nem hozott. (Azt, hogy az évek nem teltek események nélkül, a több rendbéli betiltások és leváltások is illusztrálják. Mindenki tette a dolgát: az irodalom ágensei ágenskedtek, azaz publikáltak és felolvastak, miáltal folyamatosan kísértették a „politikai tolerancia” határterületeit; a politika ágensei szintúgy, azaz összevontak és megosztottak, jutalmaztak és betiltottak. Ez azonban, a '82-es eseményektől eltekintve, számottevő működési zavart<sup>12</sup> nem okozott az irodalomrendszer viszonylagos autonómiával bíró — ne feledjük, ez a viszonylagos autonómia akkoriban túltett az anyaországién is, már ami a szervezeti professzionizmust illeti — önszerveződésében.)

'92 közepére mindebből alig maradt valami. Formálisan ugyan semmi sem változott, s a Végel által képbeküldött igények is maradtak, sőt a szervezetek feletti politikai kontroll megszűntével meg is növekedtek. Működtetni azonban már az addig meglévő intézményeket sem igazán lehetett. Az új helyzet új megoldási módokat kívánt, miközben az újonnan színrelépő szereplőkkel is számolni kellett (vagy legalábbis kellett volna). Az írásom

<sup>12</sup> (működési zavar) Az is inkább a JU.MI ön- és csoporttudatának szintjén realizálódott, hiszen addig jobbra egymást szervesen követték a nemzedékek, ám az aktuális szétverésében egy korábbi nemzedék képviselői is tevőleges szerepet vállaltak. V.ö.: Csorba Béla—Vékás János: A kultúrtanti visszavág. Újvidék, 1994, 164.

elején tett ünnepélyes ígéret ide, professzionalitsa objektivitás oda, meg kell valljam, hogy jómagam '93 elején úgy gondoltam, legfeljebb csak láncainkat veszíthetjük. Tévedtem, hisz ezzel egyetemben kötődéseink is oda lettek, s várakozásaimmal ellentétben, a formálisan fennálló lehetőségek ellenére sem helyeződtek új alapokra a forráselosztási rendszerek bizalmi struktúrái — miként az az anyaországban, s napjainkra már a kisebbségi sorsban a vajdaságival osztozó párhuzamos alrendszerekben is jórészt levezénylődött.

(Csak zárójelben merem megjegyezni, hogy 1993 őszére azon terv fogalmazódott meg bennem, s akkori Sympós szerkesztőtársaimban [bár erről nem szerencsés a ő nevükben is nekem nyilatkozni, egy lábjegyzet erejéig arra is kitérek majd, hogy miért.], s itt elsősorban Bordás Tímeát és Szabó Palóczy Attilát kell megemlítenem, miszerint — mivel azidőtájt nem volt felhőtlennek nevezhető a viszony<sup>13</sup> az időközben *Képessé* vált *Iffúság* és *Symposion* szerkesztőgárdája között — nem ártana visszaállítani a fokozatosság elvét a közlési lehetőséghez való hozzáférés megteremtésénél. [A *KI* a *Symposion* önállósodása utáni években is fontos szerepet töltött be az irodalomrendszer utánpótlási keretének szintentartásánál, hisz egyrészt a) irodalmi rovatában a már befutott szerzők szelektáltak az újonnan jelentkezők zsongái közül, illetve látták el tanácsokkal az ígéretesnek gondolt próbálkozókat, másrészt b) a szerkesztőség által szervezett KMV /Középiszkolások Művészeti Vetélkedője/ egy újabb, immár többlépcsős intézményes keretet biztosított a tehetséges kezdő tollforgatók felkutatására.] A Magyar Tanszéken nem sokkal előbb alakult meg a hallgatók szakmai szárnypróbálgatásának publicitást teremtő *Új-Vidéki Műhely* — a már említett Bordás Tímea volt a főszerkesztője; a *KI* szerepének pótlására<sup>14</sup> pedig a Szabó Palóczy Attila által jegyzett, tudtommal csupán két megjelenést megért *Ambrózia* néven kiadott kulturális magazin lett volna hivatott szélesebb

<sup>13</sup> (felhőtlennek nem nevezhető viszony) A két szerkesztőségi koncepció — bár a lapok profilja és funkciója is eredendően különbözött — nem látszott kongruensnek egymással, a *KI* végletekig ki kívánta szolgálni olvasótáborát, s szelektálás nélkül mindenki számára megjelenési lehetőséget biztosított, míg a *Sympo* menteni próbálta a szakmaiság maradákeit, bár nap nap után szembe kellett néznünk a közölhetőség egyre lejjebb vitt minimuma és a beérkező kéziratok színvonala között továbbra is feszülő szakadékkal, ez önmagában még nem lett volna baj, csak hogy egy tribünesten általam felvetett, a helyzetet értékelni próbáló elvi kételyek legitimációs harcba csaptak át, mely hamarosan személyeskedésbe torkollott.

<sup>14</sup> (a *KI* szerepének pótlására) Mint később kiderült, a főszerkesztő értelmezésében — amely nem igazán mutatott egyezést az általam elképzeltekkel — az *Ambrózia* nem a *Symposion* mellett, hanem helyett kellett volna hogy egzisztáljon.

bázisra helyezni az irodalomrendszer utánpótlásának verbuválását.)

Aztán a behívó jött, a szerkesztő ment — ily módon víve tovább a Sympós körökben '91-től meggyökeredett magatartásmintát —, s a fenti tervnek a gyakorlatba való átplántálása engem már az éppen vesézett (irodalom)rendszeren kívül talált. Közben a *KI*-nél is létrejött a nagy kiegészítés. A szerkesztőség pedig visszatért 'irodalombarát' hagyományaihoz<sup>15</sup>. A kétes emlékű *Ambrózia* helyébe pedig egy — Erdélyben használt terminusképző analógiával élve — transzlokális, kicsit ezoterikus profilú kiadvány lépett: a *Tálto*s.

*Hej, történetek*<sup>16</sup>. — *Dombos/Lankás: 2 in 1. (Egybeolvasat.)*  
Sáfrány Attilának

Mesélik az öregek, hogy Buterer Péter, mielőtt Dombos leggazdagabb írójává vált, egy éhenkórász alkoholista volt, olyan szegény, hogy nem vehetett részt a pártüléseken, mert a hasa korgása zavarta a dombosiakat. Mirnics Gyula: *Az angolvéce komplexus. = Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, nyolcvanhét.

...: a doktrína a közléseket a beszélő alanyokon keresztül kérdőjelezi meg, abban a mértékben, amennyiben a doktrína mindig jelértékű, egy előzetes hovatarozás megnyilvánulása és eszköze; e hovatarozás osztály-, társadalmi helyzet, faji, nemzetiségi vagy érdekjellegű, formája lehet harc, lázadás, ellenállás, vagy elfogadás. A doktrína az egyéneket bizonyos típusú közlésaktusokhoz köti, következőképpen eltiltja őket az összes többtől; viszont bizonyos típusú közlésalakulatokat arra használ fel, hogy összekösse az egyéneket, ugyanakkor megkülönböztesse őket mindenki mástól. A doktrína kettős uralmat valósít meg: a diskurzusokét a beszélő alanyokon és a beszélő egyének legalábbis virtuális csoportját a diskurzusokon.

Foucault, Michel: *A diskurzus rendje*. = Holmi 1991/7, 879.

---

<sup>15</sup> ('irodalombarát' hagyomány) Ezt a rovatvezető szerzői (szerkesztői) funkció (Beszédes István<sup>©</sup>) neve látszik szavatolni.

<sup>16</sup> (Hej, történetek) Aaron Blumm műfajmeghatározása, mely — vélhetőleg — a kisebbségi közegben dúló, s igen erősen támogatott helytörténetírási konjunkturát célozza, de egyúttal az anekdotázó magyar prózahagyomány (hős)múltját is megidézi — legalábbis számomra.

És íme, már meg is érkeztem a becserkészendő terület centrumába. Már látom is az irodalmi régió (tudóskodva area) álmhatárán a közizgatási táblát: DOMBOŠ. Persze az ellenség megtévesztése céljából — hisz az általános honvédelmet és társadalmi önvédelmet (ONO i DSZ) erre fele négy szemeszteren át (volt) szokás oktatni az egyetemen — nem ritka a LANKAŠ jelalakat felvonultató tábla sem. Egy magát profiként aposztrofáló rendszerkritikust azonban nem téveszthetnek meg sekélyes praktikák; aki mellé beszél, az is belebeszél. (Még szerencse, hogy időben explikáltam a diskurzusba való tartozás feltételeit.)

**Hej, történetek. (Két tudás egy csárdában. )**

A *Discourse Dombos* szövegszálainak további bogozgatásakor célszerűnek látszik egy keveset a *Táltos* néven futó, szakmai (elit irodalmi) berkekben<sup>17</sup> — egyelőre — nem túl nagy reputációnak örvendő irodalmi médiumnál is elidőzni. Ennek csak egyik oka, hogy e lapban található meg legnagyobb számban és arányban a diskurzust képviselő szövegek. (A húzósebbak, a nagyobb kanonizálhatósági potenciállal bírók ugyanis a *Symposion* illetve az *EX Symposion* számára lettek mindeddig tartalékolva.) Szövegek közötti interakció — legalábbis ami a tartalmi felhomályosításon [Hogyan is rabolták ki valójában a Vajdasági Bankot?] túlmenőket illeti — azonban csak a *Táltos* hasábjain alakult ki, diskurzus(ok)on belüli / (közötti) szemléleti rivalizálással csak a DOMBOS/LANKAŠ relációban találkozni.

Most pedig következnek a DOMBOS/LANKAŠ ellentétpár (vagy inkább komplementer fogalmak) geográfiai státusával<sup>18</sup> való el/leszmámolás: Az értelmező szótár szerint a kritikus magasság/mélység mindkét esetben a tengerszint feletti 200 méter. A limit tehát azonos. A diskurzus/dialógus utótagok is tekinthetők — kisebb megszorítással<sup>19</sup> — szinonímapárnak.

<sup>17</sup> (szakmai [elit irodalmi] berkek) A kisebbségi irodalmak berkeinek természetéről bővebben l. Sántha Attila: Az elkülönöződött nemzet. = Tiszatáj 1997/8, 66-67.

<sup>18</sup> (geográfiai státusz) Az anyaországi 'emigrációban eltöltött évek' alatt a legnagyobb intellektuális izgalmat az tudja/ta számomra okozni, amikor az elektronikus médiában valamely jugoszláviai ex-honfitársam, vagy ex-jugoszláviai sorstársam nyilatkozatára akadva azt igyekszem megjósolni, hogy az őt faggató médiaértelmiségi az Újvidék szintagmát vajon hely- vagy tájnévként fogja használni.

<sup>19</sup> (kisebb megszorítások) A megszorítások inkább az utóbbi (LANKAŠ) fogalomra értendőek, ahol a diskurzus disszeminatív többértelműsége a magát eleve vesztesként pozicionáló fél demonstratív párbeszédkészségére redukálódik.

A tét a nézőpont elfoglalása. Illetve a vonatkoztatási csoportok kijelölése. Mert a tárgyalt szövegkorpusz jelölői azonos pozícióból indítják értelmezési stratégiáikat, de ellentétes irányba szövik tovább jelentéshálóiakat. (És itt kell köszönetet mondanunk a [kon]posztoknak, mert felszabadították számunkra, naiv olvasók számára, a sokáig a szerző intenciójának adekvátságrabságában elgondolt jelentést.) A maguk felett legitimnek elismert értelmezési rendszer hatalmi viszonyai konstituálják e széttartást. Mindkét elnevezés túl látszik mutatni önmagán, azaz jelöli a választott vonatkoztatási csoport önnön helyzetéhez képesti irányát. Dombos esetében a tájból való enyhe kiemelkedésre helyeződik a hangsúly, a lanka ezzel szemben a lejtőre fókuszál, amihez még a *lankad* konnotációs láncszem is könnyen mobilizálható. Ilyenként DOMBOS az ún. ~~magas/elit~~ irodalom babérajaira pályázik [*Regényhős, az még lehetek, ha másképpen nem, hát mint saját regényem hőse . Ennek megfelelően eredeti tervem az volt, hogy magam is megpróbálok felsorakozni a manapság divatos prózaírók mögé/,/ vagy netalán közé, s ennek megfelelően keresek témát/,/ s az ehhez dukáló stílusban mesélek. /Szerb /Horváth György: Véraláfutás. = Symposion 1995/4, N<sup>o</sup> 006 30.], LANKÁS viszont lefelé figyel, amikor saját önépítésének (Bildung)<sup>20</sup> elveit vázolja az őt létrehozó falusi közösség 'néplelkére' apellálva igyekszik legitimálni létezését [ *Néhány szót lokális jellegünkről. Ilyen csak analóg módon létezik. Arról van szó, hogy az emberben ez a se-se behatárolódás a szívben találja meg otthonát. Az analógia realizálta magát, amikor egy területi egység, nevezetesen Bácska szívében, Kishegyesen megteremtődött a szív szellemiségét képviselő folyóirat /a Táltos/, ezért lett /Kis/Hegyes, mások Dombosa, a mi Lankásunk! Lankás: egy gondolatiság tényere. Sáfrány Attila: a lankási tér. = Táltos 1996/1, 2.].**

A *Lankási Dialógus* egyfelől tehát tisztában van saját *be nem vett*ségének bebetonozottságával, az általa képviselt tudás (és megszólalási mód) szépirodalmi diskurzus-képtelenségével, másfelől viszont nyitottságával igyekszik elmosni a közte és a *Dombos Discourse* közötti különbséget, ami — a közös alapot képező szövegek alulretorizáltsága következtében, hol az imitált dilettantizmus és a dilettáns őszinteség közötti határmegvonás nem

<sup>20</sup> ([Bildung]) A (szöveg)testépítésnek nagy hagyományai vannak a tárgyalt régióban, hogy csak a népszerű Kredencz zenekar A józsi, a gábor meg a gyula badizik... kezdetű, méltán slágerré vált delíriumára utaljak.

egyszerű feladat — nagyjából sikerül is<sup>21</sup> neki.

A két megidézett transzdiszkurzív pozíciót elfoglalni látszó szerzői funkció ~~intuícói~~, bár kellő olvasói elhatározás után beleinterpretálhatóak egy-egy általuk jegyzett<sup>22</sup> szépirodalmi túlsúllyal<sup>23</sup> bíró szövegbe is, ön/diskurzusértelmezéseikben 'érhetők tetten'. Ebből a szempontból prediskurzívnek tekinthető [Szerb]Horváth György *Falu-vég*. (Új Vidéki Műhely 1993/2, N°5. 10-11.) c. esszéje, melyben felvonulnak a majdani szövegközösség legfontosabb toposzai (a kastély, a temető, a vasútállomás, a falu bolondja) és — ami ez esetben talán még inkább fontos — az azokat többé-kevésbé koherens értelmezési keretbe gyűjtő értékítéleti háló. És ezennel van szerencsém ünnepélyesen bejelenteni, hogy az előbbi félmondatban hangzott el talán a legeggyértelműbben írásom központi kijelentése, azaz: jómagam a dombosi/lankási történeteket aránylag jól elkülöníthető szövegkorpuszként (bizonyos [akár esetlegesen 'egymásra találó'] szerzői funkciók által határolt *szövegek közössége*ként) kezelem, melyek határai mind az elbeszélés módja(i), mind az elbeszélés tárgya(i) tekintetében megragadhatók, ezzel szemben a *Dombos Discourse* és a *Lankási Dialogus* — az én olvasatomban — egy-egy, a Stanley Fish nyomán bevezetődött, s az egyetemes magyar irodalomtudományban is meghonosodni látszó szakszó alapján — még alig körvonalazódott szabálykészlettel bíró — *értelmezési közösség* (az önjelölt tagok — tagságukat bizonyítandó [önként és dalolva] — alkalmazta *interpretációs módszer*), illetve ezen kialakítandó értelmezési közösségek (dombosiasan/lankásiasan: olvasókör) konstituálódására bejelentett transzdiszkurzív szerzői funkció igénye. Mondtam volt, hogy az általam tárgyul választott szövegközösség határai — szerény véleményem szerint — mind az elbeszélés módja(i), mind az elbeszélés tárgya(i) tekintetében megragadhatók, de — ha ~~jól olvasom~~ az eddig megjelent, s

<sup>21</sup> (nagyjából sikerül is) Az elfedni kívánt különbség, sajátos módon, éppen az azt elfedni kívánók megszólalásaiból kiszüremlő látens kisebbségérzet következtében válik észlelhetővé.

<sup>22</sup> (általuk jegyzett) Az antropomorfizálást elkerülendő, talán megfelelőbb lenne az x<sup>©</sup> által határolt kifejezés.

<sup>23</sup> (szépirodalmi túlsúly) A diskurzus játéktérének határkijelölésére csak ideológikus pozícióból lehet igényt formálni, ebből következően a szépirodalmi környezetben megjelenő szövegeknél is felborul olykor az (ön)reflexiónak és az irodalmiságnak a alrendszeren belül is identitásként tartható/andó aránya.

hozzám is eljutott recepció<sup>24</sup> — a tisztelt nagyérdeműt, és sajnos a profi értelmezőket is kénytelen vagyok ide sorolni be, egyelőre sokkal inkább érdekli, hogy 'ki' (szerző) és főként, hogy 'hogyan' (konklúzió: csúnyán — azaz: a stílus), semmint az, hogy 'mit' (tárgy), és 'mi módon' (narráció) beszél.

### Nicsak, ki beszél? (A szerzői elv gyengítése.)

Az imént vázolt benyomásomnak engedve most én is a szakmai szempontból marginális, de a tárgyalandó diskurzusokat futtató közegben a legégetőbbnek tűnő kérdésre kísérelnék meg választ adni (Nicsak, ki?): nos, az ~~az ember~~ (jelen esetben: PpT<sup>©</sup> szerzői funkció) érzése, hogy a [ju.]mi irodalmunk<sup>25</sup> lokális bazárjában (tőzsdének egyelőre nem merném nevezni) igen jó ára és keletje van az esszéista/publicista ([ön]reflexív) redukcionalizmusnak, azaz a szerző (a 'ki'), a narrátor (a 'mi módon') és a főhős (a 'mit') nagyvonalú egybemosásának, minek okán a kisebbségi magyarórák után/mellett — az irodalmi makrodiskurzus teljes balkanizálódásának látszatát elkerülendő — talán nem ártana néhány ének-órát<sup>26</sup> is adni/venni.

Van egy olyan, kellően már intenciótulajdonító jellegéből adódóan sem argumentálható, sanda gyanúm, hogy ez a redukcionalizmus — a későmodernitás individualizációs programján túl — abból a hitből táplálkozik, hogy a triász első tagjának megragadásával a másik kettő<sup>27</sup> is jól kézben

<sup>24</sup> (az eddig megjelent recepció) Amely legnagyobb sajnálatomra nem lép túl a recenzió kínálta kereteken, bár — méntségére felhozandó — eddig csak napi- és hetilapok hasábjain volt szerencsém vele találkozni.

<sup>25</sup> (a [ju.]mi irodalmunk) Engedtessek meg nekem, hogy ismét ezt a nosztalgikus, a beletartozás folyamatosságát sugalló terminust használhassam.

<sup>26</sup> (ének-óra) Az 1994/95-ös tanévben a Németh Gábor<sup>©</sup> jelsor révén ismertté vált szerzői funkció antropomorfizálódott mása Énekóra cím alatt hirdetett az irodalomban (mi) előforduló én([ön]kép)ekről elbeszélgető szemináriumot Szegeden a JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék irodalomelméleti speciális képzésének Az író olvasatai c. állandó, vendégelőadók által prezentált kurzusa keretében.

<sup>27</sup> (a másik kettő) Ami három, hisz sokszor felcsrlődik az általam kellően eddig nem explicált 'hogyan' és 'mi módon' közötti különbség megtétele. A 'hogyan'-ként felvillantott stílus-problematikát ugyanis az általam (is) irodalmiasítani kívánt funkcionista társadalomszemlélet külsőként próbálta megtenni a művészetek alrendszereinek médiumává; ezzel párhuzamosan az irodalom önépítő alrendszerében a 'mi módon'-ként jelölt narratológia vált a par excellence irodalomtudománnyá. Sajnos a [ju.]mi ezekről a mindennapi gyakorlat szintjén — s itt nem

tartható. Remélem itt nem csupán az a foucault-i ihletésű kényszerképzet beszél ki belőlem — természetesen a nyelv, a kisebbségi, azaz a marginalizálódó/ott nyelv által —, miszerint az irodalom sem maradhat mentes a diszkurzivitás hatalmi (megjelenési formáit tekintve hatalmaskodó) jellegétől. Számon tartani pedig igazán csak úgy lehet, ha ellenőrizhető a beszélők hitelessége, ha faktualizálható a fikció, ha a szöveg által prezentáltak, mint a megnyilatkozó individuum önreprezentációja érhető tetten és kérhető számon, azaz akkor jó, értékelhető a szöveg, ha problémamentesen összehangolható a megnyilatkozó és a kinyilatkoztatás.

A fenti koncepciózus konklúzió természetesen ismét csak foucault-i ihletésű<sup>28</sup>, s elhangzása után immár azt is az igen tisztelt olvasók tudomására illene hoznom, hogy jómagam mit is értek az ezen írásban (is) oly szívesen alkalmazott *diskurzus* szakszón, ám mielőtt erre bővebben kitérnék, még indokoltnak látom megidézni a szerzői elv gyengítésének alapjául szolgáló (poszt)hagyomány egyik, irodalomtudományos mezőnk Farkasembere által magyarul nyelven megkonstorált rezüméjét:

*A literátor mint élő személy illetve mint egy intézményrendszer közegében publikus mű szerzője illetve mint az e műben narráló én közötti hármas különbségtevés, amelyet Foucault nevezetes írásában<sup>29</sup> végrehajt, saját álláspontjáról szemlélve problematikus. Foucault célja világosan az, hogy megakadályozza a szerző individualizációját, illetve hogy az elmélet gyakorlatában érvényt szerezzen annak a tényként kezelt belátásnak, hogy a szerzői funkció számos énnnek, számos szubjektumnak és számos pozíciónak adhat teret. Különböző című művek azonos nevű szerzői nem azonos individuumok. Foucault azonban tudja, hogy e belátás egyáltalán nem általános. E monolit szerzőkkel dolgozó diszkurzusba való belépése, és e belátásának [az] érvényesítési kísérlete azzal a stratégiával történik, hogy egy helyett három különböző „imaginárius fixációt” hoz létre. Ez eléggé provokatív ahhoz, hogy a diszkurzus résztvevőinek a figyelmét ráirányítsa előfeltevéseik kérdé-*

---

elsősorban a magát az irodalom tudományos régiókba helyező hányadára gondolok — nem igazán kíván tudomást venni, azaz 'narratológia gyanánt' csak az elbeszélő személye foglalkoztatja, a stílus pedig csak mint a szép — értsd: irodalmilag bevett — beszéd(mód) érdekli.

<sup>28</sup> (ismét csak foucault-i ihletésű) V.ö.: A szerzőnek mint a szignifikációt uraló és ellenőrző abszolút prezenciának az elgondolása általában egyúttal ideális, immateriális, zárt értelemegészekként gondolja a műveket, míg a szerzői elv gyengítésének hívei a több értelemben is limitálhatatlan intertextus szövegébe ágyazottnak. Farkas Zsolt: *Fixáció és fluktuáció háborúja, amint megmondattott.* = u.ö.: *Most akkor.* Filum Budapest 1998, 50.

<sup>29</sup> (Foucault nevezetes írása) Foucault, Michel: *Mi a szerző?* = Világosság 1981/6, 26-35.



sességére....

[E koncepció alapján]<sup>30</sup> nem az tűnik a leghatékonyabbnak, ha egy szubsztanciális entitásból hármat csinálunk, hanem ha arra irányítjuk figyelmünket, hogy az entitás nem lehet szubsztanciális. Ismétlem, függetlenül a „Mi a szerző?” érvelésétől, Foucault elgondolása is ugyanez. Farkas Zsolt: *Fixáció és fluktuáció háborúja*, amint megmondatott. = u.ő.: *Most akkor*. Filum, Budapest, 1998, 49-50.

A diskurzus terminushoz visszatérve, a másik immár (nem foucault-i értelemben)<sup>31</sup> klasszikussá vált Foucault szöveg (*A diskurzus rendje*. = Holmi 1991/7, 868-889.) végén, fordítói jegyzetében Török Gábor ismerteti a francia *discours* szó használati értékeinek hálóját (beszéd, előadás, közlés, szöveg), ám ezek invariánsaként — tudtommal — a tanulmány magyar nyelvű közlése után sem honosodott meg közhasználatú honi (irodalom) tudományos terminus, s vált(ak) a forrásnyelvi szakszó „betű szerinti” magyarítása(i) *diskurzus*, illetve *diszkurzus* formában elterjedtté. Én ezek értelmezéseként a *megnyilatkozást* tartom, s javasolnám is egyben — persze minden purista áthallás nélkül, amolyan derridaianus barkácseszközként, csupán házi használatra — a legkifejezőbb s talán — ami, a szerzői elvet gyengítendő, fontosabb — a leginkább értéktelítettlen invariánsnak.

(A monolit szerzőkben és művekben gondolkodók számára minden bizonnyal nem lesz eléggé erőteljes ez a fogalom, hisz ők továbbra is elvárják a művektől a rekonstruálható jelentést, a szerzőktől pedig a számon kérhető kinyilatkoztatást.)

A szerző neve<sup>32</sup> így értelemszerűen problematizálódik a diskurzus kevésbé ideologikus (az Aaron Blumm, Mirnics Gyula szerzői funkciók határolta) szövegegyeségeiben<sup>33</sup>, s problémamentességet szimulálva keve-

<sup>30</sup> ([E koncepció alapján]) A tematizált probléma lacaniánus kibővítésétől egyelőre meg szeretném kímélni ezen írás célközönségét.

<sup>31</sup> ([nem foucault-i értelemben]) A klasszikus terminus nála korszakot és nem létmódott jelöl. V.ö.: Szokolczay Árpád: *A modernség politikai-filozófiai dilemmái*. (4.2. A klasszikus kor.) = MTA SZKI, Budapest, 1991, 24-26.

<sup>32</sup> (a szerző neve) Illetve a szöveg elbeszélőjével való azonosság liberalizálása. V.ö.: Barthes, Roland: 1996 *A szerző halála*. = u.ő.: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 50-55.

<sup>33</sup> (kevesbé ideologikus szövegegyeségek) A szépirodalmi szöveglétrehozás és a szaktudomány elvárásai közötti átjárás talán még soha nem volt ennyire közvetlen és gyors, s ugyanakkor talán még soha nem törekedett ily mértékben a beépített elméleti panelek irodalmi identikusságának megteremtésére. Kesereg is elegend az irodalom elméletiesítése felett a maga számára szebb napokat, azaz nagyobb befolyást kívánó zömmel (szép)irodalmi és kevés (szak)tudományos ambícióval bíró

redik újabb identifikációs kalandokba<sup>34</sup>, vagy válik rosszul olvasottá<sup>35</sup> a transzdiszkurzivitást megcélzó megnyilatkozásokban. Azaz míg az előbbieken a tárgyszinten jelenedik meg<sup>36</sup> és hárítódik el<sup>37</sup> a kritika (Piszar), a recenzió (Fekete J.) és az interjú (Lovas, Tóth) folyton megújuló fixációs kísérlete(i), addig az utóbbiakban az újabbnál újabb kinyilatkoztatások csak fokozzák a zsurnáli rákérdések és a literátori ténymegállapítások nyomán már amúgy is jól összekuszálódott 'eredeztetési szálakat'.

Ha nem is a számon kérhetőség, de a nyilvántarthatóság praktikus szempontjából azonban most is elkerülhetetlen a szerzői funkciók bizonyos szintű operacionizálása. A recenzensi recepció „az önmagát alakító Mirnics Gyuláról” beszélve jelzi, hogy milyen ismérvek mentén hajlandó problémátlanak tekinteni a szerzőség kérdését („ember és szerep” egybeesése mint az elvárás minimuma)<sup>38</sup>, s ez talán még nem is lenne kifogásolható, ha megmaradna a zsurnalitásnak a hírérték médiuma által konstituálódó keretei között. Az interjú műfaja 'leragad' az irodalmi cselekvők favorizálásánál, s 'első kézből' kísérel meg információhoz jutni a szerzői intenciókat illetően, miközben a maga által tételezett szerzőkonstrukciókat faggatja. (Ne feledjük, szinte csak a fent említett esetben egyértelmű a feladata, s 'esik egybe' az elérhető 'ember' és az elérni kívánt 'szerep'.) Ez az irodalom professzionális rendszere szempontjából azonban korántsem tanúságos, legfeljebb szórakoztató — e tekintetben pedig lefedi a tömegsajtó egy/a másik

---

kritikai hagyomány. Az intézményrendszer professzionizálódása, a szervezeti keretek átalakulása azonban inkább az előbbi habitusnak látszik kedvezni.

<sup>34</sup> (identifikációs kalandok) V.ö.: [Szerb]Horváth György: Kis magyar szimpótörténet. = Symposium 1996/1, N° 007, 35-36. Különös tekintettel a publicisztikai faktumának fiktív hősökkel (peti) tarkított szövegterére.

<sup>35</sup> (rosszul olvasott) L:[Sáfrány Attila] Nyárfás Alitta: A tükörben. = [(discourse dombos)] Táltos 1997/1, 10.

<sup>36</sup> (tárgyszinten jelenedik meg) V.ö.: Mirnics Gyula: discourse dombos = Táltos 1996/2, 6-7.

<sup>37</sup> (és hárítódik el) L.: Aaron Blumm: (simul a krumplici). = Dombosi történetek. Symposium, Szabadka, 1998, (huszonhét.) 27.; Aaron Blumm: A juliskához. = Új Vidéki Műhely 1996/3, 11.

<sup>38</sup> (az elvárás minimuma) A Tanús apologetikai iránti igény más Németh Lászlót megidéző allúziók mögül is előtűnik, melyeket igen nehéz közös nevezőre hozni a címben megidézett posztkánoni terminus feltételezte habitussal (mellesleg ennek a tárgyalt szerzői funkció révén megjelenített ideológiai hagyomány sem biztos, hogy képes örövendeni. [Ezért itt az ironizálás esetének fenn-, azaz szövegben forgatása is megvizsgálendő szakfeladat lehet!]) L.: Fekete J. József: „Elkülönböződött” próza. = (Kilátó) Magyar Szó LV. évf. 194. szám, 1998, augusztus 15, 9.

főfunkcióját. A kritikai befogadás a maga esszéista dagályosságával már összetettebb megközelítésről 'tesz tanúbizonyságot', s az irodalomteremtés aktusának<sup>39</sup> az elmélkedés középpontjába való beemelésével az irodalomrendszer külső, luhmanniánus leírásakor szintén médiumként explikálódó stílus-problematikát járja körül a maga végletekig individualizált nyelvezetével, ám a tisztelt olvasó/értelmező itt sem tud(ott) ellenállni a játékrontás vélhetőleg pszichés indíttatású csábításának, a szerzőség nominális fixációjának. (Csak pikánsabbá teszi a szituációt, hogy a kritikus kitér e fixáció már említett elhárításának az Aaron Blumm szövegeken belüli tematizáltságára.)<sup>40</sup> A szövegtárgyak és a szerzők genealógiáját azonban itt is csupán a 'mit' aspektusából sikerül (ki)jelölni. (Egyéb tekintetben én a Végel László—Aaron Blumm 'tengelyt' csak mint a Cervantes szerzői funkciónak és a lovagregény műfajának a szakma által már feldolgozott, közhelyszámba menő kapcsolódási analógiáját tudom elképzelni.)

### Azok a fiúk<sup>41</sup>... (Kisdombosi ki—ki-csoda.)

A Fekete J. útmutatása alapján letudott Mirnics Gyula mellé a dombosi trojka kevésbé problematikus tagja, Szerbhórváth György kívánczik. Az első (de e szövegfolyamban a második), a *Dombos Discourse* keretfeltételei-

<sup>39</sup> (az irodalomteremtés aktusa) Funkcionalista nézőpontból külön jelentőséggel bír az irodalmi szöveglétrehozás és az irodalom alrendszere által konstituálódott intézmények kontaminációja, illetve a stílus és az újszerű megszólalás szerepe közötti összefüggés implicit tételezése. L.: Piszár Ágnes: Aaron Blumm története. = Symposium N° 0012; 1997/5-6, 29-31.

<sup>40</sup> (kitér a szövegek tematizáltságára) V.ö.: ... Na, ne vicceljen, gábor, mondta a házmesterné, ezzel nem lehet viccelni, ma van az utolsó nap, amikor át kell adni a jelentést, a jelentést, hogy ki mennyi áramot fogyasztott, mert különben korlátozások lesznek, meg kikapcsolások, mondta jelentőségtelesen felemelve a mutatóujját, s akkor aztán baszhatja, akkor aztán baszhatjuk. Akartam neki mondani, hogy engem nem gábornak hívnak, hogy biztosan összetéveszt valakivel, de aztán ráhagytam az egészet, és mondtam neki, hogy jól van, akkor megyek is, és majd' estére beszerzem a papírokat a jelentéshez. Jól van, mondta, csak siessen, ezzel nem szabad szarozni, mert megszívhatja, meg aztán bennünket is megszívatrak maga miatt. Aaron Blumm: (*simul a krumpli*). = *Dombosi történetek*. Symposium Szabadka 1998 (huszónhét.) 27.; illetve *A novellákban többször szólítják Gábornak az elbeszélőt, aki tartózkodik ettől a megszólítástól Kosztolányi Esti Kornélját juttatva eszünkbe, ahol az író és az elbeszélő jól megosztott szerepben játszik*. Piszár Ágnes: Aaron Blumm története. = Symposium N° 0012 1997/5-6, 29.

<sup>41</sup> (Azok a fiúk) A látszat néha csaj, de egyelőre hagyjuk a gender-tendert.

nek alakulását prognosztizálni próbáló írásom címzettjeként a (\*\*\*\*)Horváth György jelalakkal prezentált szerzői funkció szerepel, amivel utalni próbáltam egy, a szerzői szerepkonglomerátumok mögött általam tétlezni vélt, ám önmagától is folyamatosan el-különböződni próbáló<sup>42</sup> funkcióinvariánsra. Létezik ugyanis a szerzői funkciók elkülönítésének egy olyan íratlan közmegegyezésen alapuló gyakorlata, amely 'képes' kiszűrni az új szerzők már foglalt jelalakban konstituálódni kívánó jelölőit, mégpedig úgy, hogy a diskurzusban (irodalom rendszerben, irodalmi mezőben) szerzői funkció státust betölteni kívánó aspiránsokat, ha már foglalt az általuk igényelt szerzői név (x<sup>©</sup>) megkülönböztető tag vagy új (írói ál)név<sup>43</sup> felvételére kötelezi (ennek lefolytatása kifejezetten az irodalmi közvetítés hatáskörébe tartozik, azaz szerkesztői feladat). A név piacra való bevezetésének aktusa azonban nem zajlik le minden esetben zökkenők nélkül. Idő és türelem kell amíg a szakma elfogadja (megtanulja olvasni, de méginkább leírni) a friss áru szokatlan (formabontó) védjegyét. Persze a szerzőpalánta kezdeti önmegjelenítési (reprezentációs) bizonytalankodásai is lassíthatják a folyamatot. Azért bizonyos idő elteltével, 'kellő számú' publikáció megjelenése után már rögzültnek tekinthető egy-egy szerzői név.

A Szerbhorváth György és a Wyragh Gábor jelsorokat én egy-egy ilyen folyamat eredményeként létrejött szerzői funkciót perezentáló márkajelként olvasom, melyek más (polgárjogi) aspektusból konstituálódó variánsai jelölik a Symposium törvényileg előírt kiadói/szerkesztői felelőségi határterületeit<sup>44</sup>. Abban a kérdésben most nem foglalnék állást, hogy az Aaron Blumm szerzői funkció „mögött” írói álnevet vagy álírói nevet ~~kell-e keresni~~.

Más dimenzióba tartozik, hogy egy-egy ilyen márkanév milyen termé-

---

\*\*\*\* Akár Szerb (find: \*.MI/Symposion/va.ma.ta.fa./...horváth), akár Mec (find: \*.MI/Mozaik/...horváth), ez már a MaNcs szerint is konyak — én azonban, engedelmeikkel, továbbra is maradnék a colánál: Max.” Papp p Tibor: Kiš\* \*.MI-s etigonizmusai\*\*\*\*. (\*\*\*\*olvasás.) Discourse Dombos. (A szétfutás lapjai.) II. = Symposium N° 009 1996/3, 40.

<sup>42</sup> (önmagától folyamatosan el-különböződni próbáló) Ezen '(ön)mozg(at)ás' funkciójáról lásd: Hunter Ian: Esztétika és kritikai kultúrakutatás. = A kultúra szociológiája. Szerk.: Wessely Anna Osiris, Budapest, 1998, 71-95.

<sup>43</sup> ((írói ál)név) Nem tévesztendő össze az ál írói névvvel (pszeudoním).

<sup>44</sup> (a Symposium felelőségi határterületei) V.ö. bármelyik 1996 óta megjelent Symposium impresszumával.

szetű konnotációs láncokat képes beindítani, s az esetleges (beindult) láncokhoz társul-e, társítható-e a névadó részéről az irodalmi megítélés (fogattatás) szempontjából jelentőséggel bíró intenció. A már beidézett Piszár szöveget segítségül hívva: irodalmilag jól *van-e megosztva az író és az elbeszélő szerepjátéka?* Nos, a Kossuth Rádió médiaértelmiségi szakértői által nem egyszer „ironikus nevű”-ként felkonferált Szerbhorváth névjátéka nálam nem indít be irodalmilag értékelhető jelölési láncot — ideológiakritikait<sup>45</sup> annál inkább. Az Aaron Blumm szerzői funkció önmegnevezése azonban már számomra is egyértelműen az irodalom rendszerének határterületein belülre utalja a névvel való játszadozást. De hogy e név jól osztja meg az irodalmi szerepek játékát, azt nem merném kijelenteni. Az általa határolt szövegeket olvasván nekem ugyanis nem Kosztolányi ugrik be<sup>46</sup>, hanem a *magyar gépmeséket* 'szerző' Ficsku Pál, „az (önjelölt) utolsó népi író”.

Ezzel nem azt kívánom sugallni, hogy Ficsku Pál esetében jobban van megosztva a most taglalt részprobléma, hanem hogy másként. Legalábbis én másként látom működni. Azaz amíg a pizsári értékítéletek meghozatalánál dominánsnak tűnő koherencia (összetartás) a Ficsku Pál szerzői funkció által határolt szövegek esetében meg látszik lenni (legalábbis a szerző és a narráció viszonylatában), addig az Aaron Blumm márkanév konnotációs potenciáljának elit irodalmi irányultsága egyelőre ellent látszik mondani (inkoherens) az általa határolt szövegek narrátori pozicionáltságának. Míg az első esetben a két szerepkör hitelesíti, az utóbbinál problematizálja egymást. (És itt nem azt kívánom hangsúlyozni, hogy hogy [jól/rosszul] csinálja, hanem csak azt, hogy jómagam mit látok zajlani a tárgyalt szövegterekben.) Ráadásul az utóbbit gondolom bloomi értelemben (transzlokálisan) erős szerzőnek... *A nevek...*, *a nevek...* zárja az ezen szövegfolyammal azonos című opus „az önmagát alakító Mirnics Gyula” szerzői funkció narrátora a *Dombosi/Lankási történetek* szövegközösségének a középpontjába tuszkolni kívánt fő(anti)hős, Táncos Gedeon paradigmatikus szavainak idézésével művét. (Mirnics Gyula: *discourse dombos* = Táltos 1996/2, 7.)

<sup>45</sup> (ideológiakritikai névjáték) S ha elég játékos kedvemben vagyok, nem áttalom a derék médiaértelmiségi elittel ellentétbe (ön)parodisztikusnak tekinteni ezt a névválasztást.

<sup>46</sup> (nem Kosztolányi ugrik be) Remélem ebben nem csak azon kényszerképzetem túlkompenzálásának lehet szerepet tulajdonítani, melyből kifolyólag számomra a \*\*.MI olyan atributeumokkal bír, mint a vicc béli 'egyszeri ember', akinek mindenről „az” jut az eszébe.

**DISCOURSE DOMBOS [Lankási Dialógus]:**

**1.0. SZÉPIRODALMI SZÖVEGEK**

**1.1.1. AARON BLUMM,**

Aaron Blumm: (*Dombos-Homályos: 2:1*). = [(discourse dombos)] Symposion 1996/1, N° 007, 12-13.

Aaron Blumm: (*simul a krumpli*). = (*fű-fa*) EX Symposion 1996/15-16, 108-109.

Aaron Blumm: (*simul a krumpli*). = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (huszonöt-huszonkilenc.) 25-29.

Aaron Blumm: *A dombosi Misztiksz.* = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (harminc-harminckettő.) 30-32.

Aaron Blumm: *A dombosi Misztiksz.* = Új Vidéki Műhely 1996/2, No 8, 18-19.

Aaron Blumm: *A fiú, aki meg tudta gyűjtani a saját fingját.* = [(discourse dombos)] Symposion 1996/2, N° 008, 16-17.

Aaron Blumm: *A fiú, aki meg tudta gyűjtani a saját fingját.* = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (huszonegy-huszonnégy.) 21-24.

Aaron Blumm: *A juliskához.* = Új Vidéki Műhely 1996/3, 10-12.

Aaron Blumm: *A Marcsa.* = Symposion 1996/1-2, N° 0016, 24-25.

Aaron Blumm: *Hallom, mondom.* = Új Vidéki Műhely 1995/1, No 6, 6.

Aaron Blumm: *Hallom, mondom.* = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (kilenc-tíz.) 9-10.

Aaron Blumm: *Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot? — [A varázsló kertje.]* = (*discourse dombos*) Symposion 1995/4, N° 006, 32-33.

Aaron Blumm: *Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot?* = *Dombosi történetek*. Symposion Szabadka, 1998, (tizennégy-hús.) 14-20.

Aaron Blumm: *Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot?* = Pompeji 1996/1, 70-75.

Aaron Blumm: *Hogyan utazott Garaczi László Caratagénától Malagáig?* = Symposion 1995/3, N° 005, 63-64.

Aaron Blumm: *Kedves kisasszony...* = Üzenet 1998/3, 2.

Aaron Blumm: *Két válasz.* = Symposion 1995/2, N° 004, 2-3.

Aaron Blumm: *Miért szeretünk óvodába járni?* = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (tizenegy-tizenhárom.) 11-13.

Aaron Blumm: *Miért szeretünk óvodába járni?* = Táltos 1996/1, 25.

Aaron Dark Blumm: *Hábi-Szádi és Tahtúr újabb beszélgetése.* = Symposion 1998/5-8, N 0018, 20-22.

### 1.1.2. MIRNICS GYULA

Mirnics Gyula: *A nagyapám balladája*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (hetvenkilenc-nyolvanhat.) 79-86.

Mirnics Gyula: *A nagyapám balladája*. = KMV Képes Ifjúság 1996. június 20. 51. évf. 2122-2123 szám. 12-14.

Mirnics Gyula: *Az angolvéce komplexus*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (nyolvanhét-kilencvenhárom.) 87-93.

Mirnics Gyula: *discourse dombos* = Táltos 1996/2 6-7.

Mirnics Gyula: *Egy kör mentagormái*. = (*discourse dombos*) Symposion 1995/4, N° 006, 37-38.

Mirnics Gyula: *Egy kör mentagormái*. = [(*discourse dombos*)] Táltos 1997/1, 6-8.

Mirnics Gyula: *Ez úgysem lesz novella*. = [(*discourse dombos*)] Táltos 1996/1, 26-27.

Mirnics Gyula: *Ez úgysem lesz novella*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (száz-százhat.) 100-106.

Mirnics Gyula: *Júlia* = Symposion 1998/5-8, N 0018, 15-17.

Mirnics Gyula: *Ki ölte meg a Józsi bácsit?* = *Dombosi történetek*. /dráma/ Symposion, Szabadka, 1998, (kilencvennégy-kilencvenkilenc.) 94-99.

Mirnics Gyula: *Ki ölte meg a Józsi bácsit?* [dráma] = Symposion 1996/3, N° 009, 20-22.

Mirnics Gyula: *Nem derül ki végülis*. = [(*discourse dombos*)] Symposion 1996/2, N° 008 19-20.

Mirnics Gyula: *Nem derül ki végülis*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (százhet-százkilenc.) 107-109.

### 1.1.3. SZERBHORVÁTH GYÖRGY

Szerbhorváth György: *A banktisztviselő vallomása az államügyésznek*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (hetvenegy-hetvenöt.) 71-75.

Szerbhorváth György: *A betonkeverő*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (hatvankettő-hetven.) 62-70.

[Szerb]Horváth György: *A betonkeverő*. = (*fű-fa*) EX Symposion 1996, 15-16, 110-112.

Szerbhorváth György: *A-2*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (ötvenhat-hatvanegy.) 56-61.

Szerbhorváth György: *Egy szórakozás*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (negyvenkettő-negyvennyolc.) 42-48.

Szerbhorváth György: *Slemer a Juditot*. = *Dombosi történetek*. Symposion, Szabadka, 1998, (harmincöt-negyvenegy.) 35-41.

Szerbhorváth György: *Szergej Koraszjev konferenciázik egyet*. = Symposion

1997/-8, N° 0013-14, 50.

Szerbhorváth György: *Szergej Koraszjev konferenciázik egyet.* = *Dombosi történetek.* Symposion, Szabadka, 1998, (negyvenkilenc-ötvenöt.) 49-55.

Szerbhorváth György: *Parízer Sanyi.* = *Köztéri mulatság.* (szerk.: Fogarasi-Kovács) Palatinus, Budapest, 1998, 179-185.

### 1.2. Dombos/Lankás:

Csernák Péter: *A lendület eleje.* = [(discourse dombos)] *Táltos* 1997/1, 10.

Csernák Péter: *A lendület eleje.* = (discourse dombos) *Tiszatáj* 1999/2, 29-30.

Eper Kálmán: *A kastélynak, aki nem csak az.* /líra/ = [(lankási dialógus)] *Táltos* 1996/1, 4.

Horowytz Aarmin: *Nyárfás.* = Symposion 1997/7-8, N° 0013-14 7-9.

b Kovács Kázmér: *A vers helyi narratívja.* = /líra/ Symposion 1995/3, N° 005 65.

Fóbi A[ndor]: *Cry for help.* = (lankási dialógus) *Táltos* 1995/2, 9.

Fóbi Andor: *Short story.* = [(lankási dialógus)] Symposion 1996/2, N° 008 23-24.

Lens[z]ki Tamás: *Slemer a Juditot.* = (discourse dombos) Symposion 1995/4, N° 006 34-36.

Lenszki Tamás: *Egy szórakozás.* = [(discourse dombos)] Symposion 1996/1, N° 007 9-11.

[?] Márti: *Keresés.* = (lankási dialógus) *Táltos* 1995/2, 8.

Márk Virág: *Dombos metró- és villamosvonalainak hálózattervezete.* /terv-rajz/ = *Táltos* 1997/1, 42-43.

Pressburger Csaba-Saul: *A szokásos vonat.* = Symposion 1997/7-8, N° 0013-14, 50.

[Sáfrány Attila] Nyárfás Alitta: *A tükörben.* = [(discourse dombos)] *Táltos* 1997/1, 10.

Szakmány György: *Remegés.* = *Táltos* 1996/2, 12-13.

Wyragh Gábor: *(kedves odors).* /líra/ = Symposion 1996/1, N° 007, 15.

### 2.0. ÉRTELMEZÉSEK

Aaron Blumm: *Miért ír a fiatal vajdasági magyar író?* /válasz/ = Symposion 1996/2, N° 008, 4.

Mirnic Gyula: *Miért ír a fiatal vajdasági magyar író?* /válasz/ = Symposion 1996/2, N° 008, 8.

Szerbhorváth György: *Sinkó-napló.* /napló/ = *Táltos* 1997/1, 26-27.

[Szerb]Horváth György: *Falu-vég.* /esszé/ = *Új Vidéki Műhely* 1993/2, No 5, 10-11



[Szerb]Horváth György: *Kis magyar szimpótörténet*. /„egy cikk”/ = Symposium 1996/1, N° 007, 35-36.

[Szerb]Horváth György: *Véraláfutás*. /esszé/ = (*discourse dombos*) Symposium 1995/4, N° 006, [24-]30-31.

[Szerb]Horváth György: *Szelídítés*. /interjú — [Tóth ]Lívi[a]/ = Képes Ifjúság 51. évf. 2122-2123 szám, 1996. június 20.12-14.

## 2.2.

Fekete J. József: „Elkülönböződött” próza. /recenzió/ = (Kilátó) Magyar Szó LV. évf. 194. szám, 1998. augusztus 15. 9.

Hajnal Kinga: *Dombosi történetek*. /recenzió/ = Képes Ifjúság 53. évf. 2158. szám, 1998. május 13. 13 o.

Papp p Tibor: *Discourse Dombos*. (*A szétfutás lapjai*.) /pretext/ = Symposium Est, Kecskemét 1996.

Papp p Tibor: *Kiš\* \*\*.MI-s etigonizmusai\*\*\**. (\*\*\*\*olvasás.) *Discourse Dombos*. (*A szétfutás lapjai*.) II. /publicisztika/ = Symposium 1996/3, N° 009, 40-45.

Papp p Tibor: *Hej, történetek*. — *Dombos/Lankás: 2 in 1*. (*Egybeolvasat*.) — *Discourse Dombos*. (*A szétfutás lapjai*.) III. /publicisztika/ = Tiszatáj 1999/2, 53-62.

Piszár Ágnes: *Aaron Blumm története*. /esszé/ = Symposium 1997/5-6, N° 0012, 29-31.

Huang Ho: *Mese a vándormadárról*. /esszé/ = (*lankási dialógus*) Táltos 1997/1, 10.

Sáfrány Attila: *Egy irodalomelmélet margójára*. /esszé/ = Táltos 1995/2, 4.

Sáfrány Attila: *A lankási tér*. /esszé/ = [(*lankási dialógus*)] Táltos 1996/1, 2-3.

Sáfrány Attila: *Miért ír a fiatal vajdasági magyar író?* /válasz/ = Symposium 1996/2, N° 008, 7-8.

Wyragh Gábor: *Kifigyel a barna*. /publicisztika/ = Symposium 1996/3, N° 009, 33-34.

[Wyragh] Virág Gábor: *Befigyelt és egyéb dolgok*. /interjú — Lovas Ildikó/ = Magyar Szó 1996 november 3 (vasárnap) 11.

Virág Gábor: *Nyílt levél barátaimhoz* [publicisztika] = Symposium 1998/5-8, N° 0018, 106-107.

## DOMBOSI TÖRTÉNETEK:

Aaron Blumm: *Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot?* = *Dombosi történetek*. Symposium, Szabadka, 1998, (hét-harminckettő.) 7-32.

Aaron Blumm: *Hallom, mondom*. = *Dombosi történetek*. Symposium, Szabadka, 1998, (kilenc-tíz.) 9-10.

- Aaron Blumm: *Miért szeretünk ovodába járni?* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (tizenegy-tizeanhárom.) 11-13.
- Aaron Blumm: *Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot?* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (tizennégy-húsz.) 14-20.
- Aaron Blumm: *A fiú, aki meg tudta gyűjtani a saját fingját.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (huszonegy-huszonnégy.) 21-24.
- Aaron Blumm: *(simul a krumpli).* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (huszonöt-huszonkilenc.) 25-29.
- Aaron Blumm: *A dombosi Misztiksz.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (harminc-harminckettő.) 30-32.
- Szerbhorváth György: *Slemer a Juditot.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (harminchárom-hetvenöt.) 33-75.
- Szerbhorváth György: *Slemer a Juditot.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (harmincöt-negyvenegy.) 35-41.
- Szerbhorváth György: *Egy szórakozás.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (negyvenkettő-negyvennyolc.) 42-48.
- Szerbhorváth György: *Szergej Koraszjev konferenciázik egyet.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (negyvenkilenc-ötvenöt.) 49-55.
- Szerbhorváth György: *A-2.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (ötvenhat-hatvanegy.) 56-61.
- Szerbhorváth György: *A betonkeverő.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (hatvankettő-hetven.) 62-70.
- Szerbhorváth György: *A banktisztviselő vallomása az államügyésznek.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (hetvenegy-hetvenöt.) 71-75..
- Mirnic Gyula: *A nagyapám balladája.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (hetvenhét-százkilenc.) 77-109.
- Mirnic Gyula: *A nagyapám balladája.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (hetvenkilenc-nyolcvanhat.) 79-86.
- Mirnic Gyula: *Az angolvéce komplexus.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (nyolcvanhét-kilencvenhárom.) 87-93.
- Mirnic Gyula: *Ki ölte meg a Józsi bácsit?* = *Dombosi történetek. /dráma/* Symposium, Szabadka, 1998, (kilencvennégy-kilencvenkilenc.) 94-99.
- Mirnic Gyula: *Ez úgysem lesz novella.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (száz-százhat.) 100-106.
- Mirnic Gyula: *Nem derül ki végülis.* = *Dombosi történetek.* Symposium, Szabadka, 1998, (százhet-százkilenc.) 107-109.

AMI AUSTERNEK NEM ZSÁNERE

S.G.: Bizonyára vegyes érzelmekkel fogadta, hogy - legalábbis eleinte - gyakorta emlegették önt krimíróként.

P.A.: Egy idő után valóban terhemre volt. Nem mintha bármi kifogásom volna a műfaj ellen, egyszerűen csak nincs semmi köze a könyveimhez. (...) Amit felhasználtam belőle, az már végtelenül távol áll a detektívregénytől. Ezért okozott csalódást, hogy a kritika ilyen erős hangsúlyt helyez erre a párhuzamra. Egyszerűen csak bizonyos műfaji hagyományokkal szerettem volna szokatlan, távoli helyekre eljutni.

J.M.: Az azonosság kérdéshez?

P.A.: Pontosan.<sup>1</sup>

Mivel immár hatodik regénye, a *Vertigo* is megjelent magyarul, valószínűleg eldöntöttek tekinthető az a kérdés, hogy Paul Auster, kortárs amerikai író antidetektív-regényeket ír-e, vagy pedig valami egészen mást. Azok, akik posztmodern-krimisorozatot vártak, feltehetőleg már rég csalódottan pártoltak el szerzőnktől, akiket viszont P.A. írásainak szédítő szikársága babonázott meg, azokat a kétéves rendszerességgel megjelenő regények erőre kapó „austerizmus” hozhatja zavarba. (A filmekkel<sup>2</sup> persze egész más a helyzet...) Hogy pontosan mi is történt a *New York trilógiától* a legutóbbi 1997-es *Hand to Mouth*-ig, arról csak fikcionálni lehet; első lépésben mindenesetre fontosnak látszik, hogy megállapítsuk, mi az, ami biztosan nem történt. Különösen, mert a honi kritika Auster töretlennek mondható magyarországi sikerei ellenére meglehetősen mostohán bánik a hazájában elsőkötetesként zajosan ünnepelt, később azonban inkább elismertté, mint széleskörben ismertté vált íróval. A bemutatkozó, *Üvegváros* című kötet néhány narratív ötletén azt kívánom bemutatni, hogy azok hogyan válnak technikává, s hoznak létre egy olyan stílust, mely Auster

---

<sup>1</sup> Paul Auster, *The Red Notebook* (1995; London-Boston: Faber and Faber), 139.

<sup>2</sup> Az Angliában forgatott *Music of Chance*, és a Magyarországon is bemutatott *Füst*, illetve *Egy füst alatt világsztárok és sztárszínészek közreműködésével készült*.

prózájában egy sajátos regénytípus meghatározójává nővi ki magát. Ezt a stílust - főleg a New York trilógia esetében - gyakorta volt szokás azzal azonosítani, amit Stefano Tani „antidetektív-regénynek” nevezett el<sup>3</sup>. Auster későbbi könyvei<sup>4</sup> nem igen látszanak megerősíteni ezt a meghatározást, bár a közös vonások jelenléte, az egyre erősödő rokonsági fok tagadhatatlan. Auster prózájának - a beépített bonyodalmaknak köszönhetően - maximum *de-finíciója* (még-határozása) lehetséges, de ha az enyv kiszárad, és a vignetta megsárgul: valószínűleg ez a címke is lepereg.

A populáris regiszterbe sorolt művek értelmezései (különösképp a mítoszkritika eszközeivel) megteremtették ezen műfajok kiterjesztésének, felhasználásának lehetőségét. A krimi, miután új műfajnak adott életet, érett asszonyként éli másodvirágzását. Míg Ian Flemming vagy Ken Folett áldozatává válik az újonnan megteremtődött hagyománynak, Gardner és Le Carré nemhogy nem ódzkodik a parazitáktól, éppen ellenkezőleg, kifejezetten építeni kíván rájuk.

Talán több kémregényből, kémfilmből is ismerős lehet az az epizód, melyben a kém és gyönyörű védencét a gonosz professzor egy hiper biztos high-tech luxus cellába zárja, melyből egyszerűen lehetetlen megszökni. Az ajtón nincs semmilyen zár, a bútorok nem mozdíthatók, a felületek hidegek és simák - innen nincs menekvés. Ráadásul a szobában történeteket folyamatosan rögzíti egy videokamera is. Ebben sarokba szorított helyzetben, a főhősnek nincs más lehetősége, be kell lépnie fogvatartója nyelvének grammatikájába, hogy belülről, immár a saját céljai szerint működtethesse a rendszert. *Fel kell forgatnia* mindent a kulcsért, különben vége neki és szépséges társnőjének is. Vagyis az *értelmezés élet és halál kérdése*. A főhős keze az élesre töltött golyóstoll és a levéltárcába épített pajszer között kotorászva magakad a pszichoanalitikus interpretáció lehetőségében - az adott helyzetben talán ez tűnik a legcélravezetőbbnek. S valóban: pillanatok alatt felismeri a dizájnt, megvan az átjárás, kezében már ott vannak a szabaduláshoz szükséges kulcsszók és kódok. Csupán csak az akció várat magára. A kém agyán egy lendülettel átvillan a szoba és a

---

<sup>3</sup> Stefano Tani, *The Doomed Detective* (Carbondale: Southern Illinois U P, 1984.)

<sup>4</sup> Az eddig magyarul megjelent művek: *New York Trilógia*, Európa Könyvkiadó (Modern Könyvtár sorozat), 1991 (a New York Trilógiára vonatkozó további utalások is erre a kiadásra fognak vonatkozni); *Holdpalota*, Európa Könyvkiadó, 1993; *A véletlen zenéje*, Európa Könyvkiadó, 1995; *Lapok a piros spirálfüzetből* (ford.: Vághy László, in Holmi VI. évf. 11. szám, pp. 1568-1584.), *Vertigo*, Európa Könyvkiadó, 1997.

személyiség közti szimbolikus, valamint a kamera objektívja és a szuperegó közti indexikális viszony, s innen már csak egy ugrás, hogy rádöbbenjen: ő maga, a kém úgy áll ott a szoba közepén, mint egy élő felkiálltójel: a tudatos ikonja. Megvan hát a rendszer gyenge pontja: a tudattalan. Irány az ösztönélet. Magához vonja vonzó társát és (koránt sem) látszólag szenvedélyes csókok vígaszába merülve (utánuk az özönvíz), öntudatlanul behátrálnak a szekrény oldalához a sarokba. A szuperego objektívja megszokhatta már, hogy a tudatalatti egy kicsit kiesik a képből - nagy úr a szexus -, a kamera látószöge a szobának ezt az egyetlen részét nem fogja be: a professzor elsiklik a dolog fölött. A szabadulás kémünknek már pusztán technikai kérdés.

E példában két olyan fontos mozzanat volt, amit tipikusnak tekintek az antidetektív-regények esetében: a kódok, a jelentés(/)rejtély megoldásának kulcsai illetve az azokra vonatkozó értelmezési kényszer. Nyilvánvaló, hogy amennyiben metafikcionális narratív térről van szó, ezek egymással játékba fognak bonyolódni, s ez a játék termeli ki az interpretációs csapdákat. Bármilyen középpont köré csoportosítsuk is kódjainkat, nem hozható létre olyan centrummal rendelkező rendszer, amely ne oltaná ki saját magát. A krimi műfajának éppen a leglényege, mozgatója: a lezárás, a rejtély megoldása az, ami elhalasztódik. Ily módon soha nem áll össze a kép, vagyis utólagosan sem teremődik meg a középpont, vagy - ami ugyanaz - bárhová helyezhető. Epizódunk mint metafikció tehát éppen a rejtély-rejtvény megoldását fogja ellehetetleníteni, hősünk jelentést keresve immár az entrópia törvénye szerint fog eloszlani a fikcionális térben.

A jelentéselhalasztódás főtebb vázolt mechanizmusa mindannyiszor felmerül az antidetektív-regények értelmezéseiben. Előfeltevésem az, hogy az antidetektív-regény sajátágaival szemben Auster trilógiájában a hangsúly a szöveg jelentésének elhalasztódásáról a kódok jelentésének elhalasztódására tevődik át.

Roland Barthes *S/Z* című könyvében ötféle kódot határoz meg, melyek mindegyike egy azon hangok közül, melyekből a szöveget szőtték. Az egyik ilyen hang a hermeneutikus kód, mely összefogja „azokat az egységeket, melyek feladata, hogy megfogalmazzanak egy kérdést, a rá adott feleletet, illetve a véletlen események láncolatát, amik felvethetnek egy kérdést, de el is halaszthatják a rá adott választ” (kiemelés tőlem)<sup>5</sup>. A

<sup>5</sup> Roland Barthes, *S/Z* (1970; Paris: Seuil), 18.

történetmondásnak ez az a kódja, mely feszültséget kelt, s mely a rejtély megteremtéséért felelős. Feltételezem, hogy az Auster regényeiben szereplő kódok mindegyike képes ilyen hermeneutikus kódként is működni. Ezeket a szinte már parodisztikusan túldimenzionált, funkciójuk szerint pedig a végletekig túlhajtott kódokat Bruce Bawer szerint Auster kissé „tüllí-hegte”<sup>6</sup>. Csak egyetérthetünk a szigorú kritikussal, s éppen ennek a hatás-nak a működését szeretném bemutatni az *Üvegváros* három dialógusában.

Daniel Quinn krimiíró egy téves telefonhívás folytán Paul Auster, magándetektív bőrébe bújva azt a feladatot kapja, hogy védje meg Peter Stillmant annak édesapjától, az idősebb Peter Stillmantól. Az előzményekről annyit kell tudni, hogy a tudós Stillman egy (gyakorlatiasra sikeredett) gondolatkísérlet keretében egyetlen utódát egy minden külső ingertől elzárt, sötét szobában tartotta hosszú éveken át. Azt remélte, hogy így gyermeke majd Isten nyelvén fog megszólalhatni. Ha az addig megtanult csekély szókincsén próbált a kisfiú beszélni, édesapja fenytéssel térítette el szándékától. A gyermekkínzás egy véletlen folytán kiderül, a nyelvészt börtönbe zárják, fia maradandó károsodásokkal kórházba kerül. Tizenhárom év múltán az apát szabadlábara helyezik, korábban írt fenyegető levele alapján azonban ebből az ifjabb Stillmanra nézve semmi jó nem fog kisülni. Quinn feladata szemmel tartani az immár idős professzort, és megvédeni a fiút.

Quinn heteken át követi az öregembert, majd elszánja magát a végső lépésre: megszólítja.

Háromszor találkozik Quinn Stillmannel, mindannyiszor más néven, más személyiség álcája mögé bújva, s döbbenetes módon úgy tűnik, a tudós egyik alkalommal sem ismeri fel benne előző beszélgetőtársát. Quinn számára társalgásuk értelmezése élet és halál kérdése, hiszen saját, Peter nevű kisfia halálát is gyászolja azzal, hogy a megnyomorított ifjabb Peter Stillmant védi. A detektív illetén motiváltsága az ismert ponyva-apparátusra játszik rá (múltjának sötét foltja miatt úton lévő hős), a detektívregény mint szürfikció pedig éppen ennek a jelentésgenerálásnak elhalasztódását ígéri. Ezzel azt az előfeltevést állítja, hogy a fellelhető kódok megteremtik a rejtélyt.

Mivel az adott történetben Paul Auster magándetektívként szerepel, azért, hogy az aktuális igazságot elrejtse, először is saját eredeti nevén,

---

<sup>6</sup> Bruce Bawer, *Doubles and more doubles* (The New Criterion, April 1989), 67-71.

Daniel Quinnként mutatkozik be hősünk. Alison Russel, Auster egyik kritikus a egy véletlen nyelvbottlással azt állítja, hogy első találkozásukkor Quinn Paul Austerként nevezi meg magát.<sup>7</sup> A szöveg logikája szerint ez esetben épp a valóság és fikcionalitás közti különbség jelentőségének aláásása veszne el. A kettősügynök csavarára rájátszva Quinn az igazsággal hazudik, valós és valótlan polaritása felcserélődik, dialektikájuk értelmét veszti.

A névnél maradvá a monogrammok (D. Q.) indexként viselkednek a szövegben. Auster, a magádetektív telefonszámát, mely egy véletlen folytán Quinnhez fut be, az ifjabb Stillmann felesége és egyben ápolónője egy nyugalmazott rendőrtől, Michael Sáavedrától kapja. Első, bántóan szemetszűrő kódunk tehát Cervantes, vagyis a *Don Quijote* lesz. Quinn, hogy előszlassa a félreértést, melynek eredményeképp összekeverik a magádetektívvel, felkeresi a New Yorkban található egyetlen Paul Austert, aki történetesen író. Miután kiderül a tévedés, beszélgetésük során az író beavatja Quinnt készülő esszéjének témájába, mely a *Don Quijote* szerzőségét feszegeti. A regénybeli papír-Auster szellemi műrepülésének konklúziója az, hogy a regényt Cid Hamete Benengeli név alatt maga Don Quijote írta az írástudatlan Sancho Panza szavaival, a borbély és a pap tollával. A regényt Sansón Carrascó, a diák arabra fordította, később Cervantes megtalálta a fordítást, majd magával az álöltözetben lévő Don Quijotével visszafordította. Don Quijote metonímiája tehát Daniel Quinn. Amennyiben ezt a mise en abyme-t végigvisszük, komoly csávába kerülünk, mert hát ugye Auster a szerző, vagyis Cervantes, csak hogy a történetet a könyvbéli Auster meg nem nevezett barátja tárja elénk; ő lennie tehát a fordító, esetünkben az élőbeszélő, aki viszont nem más, mint Don Quijote, azaz maga Quinn, aki a történet főszereplője is, és logikánk szerint egyben maga a szerző is. „Szeretném látni azt a jelenetet Toledó piacán. Cervantes, ahogy felfogadja Don Quijotét, hogy megfejtse neki Don Quijote történetét. Van benne valami megejtő.”<sup>8</sup> - mondja az író Auster Quinne, tehát saját maga lehetséges énjének (Quinn félresiklott költő). Körülbelül körbe is értünk. Van benne valami megejtő.

Ebben a paradox eszmefuttatásban megemlítődik még az a három kísérlet is, mellyel Don Quijotét barátai különböző alakokban megpróbálták

<sup>7</sup> Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction* (1990; Critique, Winter), 75.

<sup>8</sup> I.m., 101.

visszatéríteni a való világba. Vagyis igyekeztek belépni nyelvének grammatikájába, hogy akárcsak a példánkban szereplő kém, belülről forgassák fel azt. Ismét feltűnik az értelmezési kényszer mint narratív eszköz. A megjelenés e három formája lesz segítségünkre abban, hogy föl-fedjük a dialógusok narratív szerkezetét.

### Az első találkozás

A Don Quijotében, a borbély és a lelkész hősünk lelkének visszaszerzésére tett első kísérleteképpen kísértetnek öltözik. A kísértet az Auster-regényekben használt számtalan hermeneutikus kód egyike, mely elsősorban a jelenlét hiányát jelöli. Daniel Quinn tehát először áttetsző kísértet, aki folyamatosan eltűnőben van. „Ami számít, az a dolog maga, és a dolog, amit nézünk, csak akkor kel életre, hogyha, aki nézi, már eltűnt.”<sup>9</sup> Quinne meg kell szabadulnia magától, hogy megérthesse Stillmant, s mint majd látni fogjuk a metamorfózis három stációjában pontosan ez fog történni. Az első találkozás alkalmával „[f]ény, roppant fény árasztott el mindent (...)”<sup>10</sup>, míg utólszor „a fény könnyű fátyolként lebegett téglán és levélen, lassan nyúltak az árnyak.”<sup>11</sup> A világosság fokozatosan szétfoszlik mert „[s]emmi sem veheti rá az embert, csakis a sötétség, hogy felnyissa szívét a világnak.”<sup>12</sup> Valamennyi kód arra utal hát, hogy Quinn, a kém sikerrel fog eltűnni, amiből (szimbolikus) logikusan az következik, hogy a szürfikcióval kapcsolatos elvárásainkkal ellentétben a megfigyelt személy rejtélye le fog lepleződni. Csak hát a bírál(ló)k-nak/(össze)esküdteknek/(rá)olvasóknak nem ígéretekre, hanem bizonyítékra van szükségünk.

Quinn eltűnési stratégiájával a beszélgetés is teljesen áttetszővé válik. Hozzájárulása a dialógushoz kimerül a „bólogató János”-szerep abszurditásában. Miközben Stillman nyelvfilozófiai rögeszméit taglalja, Quinn egész lényével a befogadást, a megértést közvetíti: helyesel, megerősít („igen”, „pontosan”, „így van”, „igaza van”, „ebben nem kételkedem”, „bíztható hír”, „most már értem”) visszakérdez („kulcsát?”, „Új nyelvet mondott?”)

---

<sup>9</sup> Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982; London - Boston: Faber and Faber), 10.

<sup>10</sup> I.m., 75.

<sup>11</sup> I.m., 85.

<sup>12</sup> I.m., 236.



és csodálkozik („ah”, „képzelem”, „nem is tudtam”, „hatalmas munka lehet”, „csodálom a türelmét”). Valójában azzal szólítja meg Stillmant, hogy nem mond semmit. Ismét egy index, ami a rejtély-megoldás polaritásra utal - illetve a metafikció ígérete szerint - kérdez rá. Quinn tizenöt-húsz percen keresztül csak ül Stillman mellett, majd öt percen át meredten nézi (Szinte átfúrta a koponyáját.)<sup>13</sup> - jelenléte felszívódik a befogadásban. Quinn pozícióját teljességgel beszélgetőpartnerétől teszi függővé, tisztán kém. A dialógus valójában tehát monologizál, hiszen megszületésénél Quinn csupán bábáskodik, az apasághoz azonban már semmi köze. A kódok, melyekkel Stillman szolgál nemcsak hogy azt a Stillmant határozzák meg, akit Quinn saját értelmezése alapján látni fog, hanem mint befogadót Quinnt is, aki elvész önnön személyiségeiben (Daniel Quinn, költő; William Wilson krimiíró; Max Work, saját detektívregényeinek hőse; az elbeszélő, talán éppen Paul Auster, magádetektív; Daniel Quinn, a kísértet, valamint a további két stációban felvett alakmása, alteregója). Ezt az eltűnést jelzi Stillman (still=csend, mozdulatlanság) neve is: a csendben való elveszést. A név és az elveszés összekapcsolódik mindjárt az első kódban is, melyet Stillman felajánl. Azt állítja, senkivel nem hajlandó szóba állni, míg a nevét nem tudja. Persze nem udvariassági díszkörökről van szó. Amint megtudja Quinn nevét, azzal hogy egy konnotációs láncot kapcsol hozzá, diszszeminálja is egyben. Így törli Quinn önazonosságának emlékét, melyhez azzal a csavar volt képes „rögzülni”, hogy valódi(?) nevével fedte kilétét. Az asszociációs technika továbbra is meghatározó marad. Egy laterális, fő irányvonalak nélküli gondolatsor mentén halad a beszélgetés, azonban a látszólagos esetlegesség, véletlenszerűség mégis jól kivehető alaprajzot tár elénk. Akárcsak korábban Stillman céltalannak tűnő kóborlásainak útvonala, melyet Quinn gondosan feljegyzett, a térképre átrajzolt, s így a Bábel tornya feliratot kapta. Nem létezhet realitás képzelet nélkül. Rögtönzött nyelvfilozófiai értekezésében Stillman a nyelv bünbeeséséről, Arisztotelészről és Platonról, a nominalizmus-realizmus vitáról, Swift Laputájáról, non-entitativ szemantikáról mond sokat. Példaként egy már nem funkcionáló esernyőt hoz, melynek nincs neve, hisz már nem az, ami. A tudós egy új, tisztán referenciális, tehát paradicsomi nyelv megteremtésének szent küldetését vállalta föl; New Yorkot Bábelként, saját magát pedig a névadás új Ádámjaként határozza meg. E kódok és definíciók létrehozna tehát

---

<sup>13</sup> I.m., 75-81.

Quinnben egy Stillman-interpretációt, amellyel a megértés szintjén és pillanatában azonossá is válik. Kísértékként Quinn megszállja azt a Stillmant, akit a maga számára megkonstruált, vagy akit számára Stillman maga megkonstruált. Következhet az újabb lépcső, az újabb találkozás.

### A második találkozás

Azt, hogy Quinn, már nem az, aki; hogy a megfigyelő lassan azonossá válik a megfigyelt személlyel az a kód is jelzi, hogy egy Mayflower nevű kávézóban találkoznak másodszor. Stillman mitológiájában Amerika új paradicsomként, a nyelv megtisztítása ígéretének földjeként jelenik meg. Emblematikus értelmű hát a hajó neve, mely az első puritánokat Plymouth-ba vitte, s melyre most Quinn felszáll.

A Don Quijotét bűvöletben tartó varázslat megtörésére másodszorra Sarrascó tesz kísérletet a Tükrök lovagja képében. Az azonosság erősödik, Quinn ezúttal már a bemutatkozással kezdi: Henry Darkként nevezi meg magát.

Megfigyelő és megfigyelt találkoznak tehát.

*" - Ismerjük egymást? - kérdezte végül.*

*- Nem valószínű - felelte Quinn. - A nevem Henry Dark.*

*- Ah. Egy ember, aki rögtön a lényegre tér. Ezt szeretem.*

*- Általában nem sokat kertelek.*

*- Kert? Milyen kertről beszél, ha szabadna kérdeznem?*

*- Az Édenkertről természetesen.*

*- Igen, igen. Az Édenkert. Hogyne. Természetesen. - Valamivel behatóbban vette most szemügyre Quinnt, de tekintetében mintha még mindig bújkált volna egyfajta závarodottság. - Ne vegye zokon, de elfelejtettem a nevét. Rémlík, mintha említette volna nem is olyan régen, de valószínűleg kiment a fejemből.*

*- Henry Dark."<sup>14</sup>*

Henry Dark valójában fiktív személy (Stillman „valóságosságához” képest az), akinek fiktív röpirata, az új Babel mögé elrejtőzve Stillman saját maga által is veszélyesnek minősített, *Az Édenkert és a torony: az újvilág látnokai* című könyvét megírta. A kém egy olyan személyiségbe bújik bele,

---

<sup>14</sup> l.m., 81.

melyet maga Stillman szabott saját magára: Quinn így válik tükörképpé, személyiségük találkozásának felülete pedig tükörré. Quinn választott nevének megadásával helyzetbe hozza Stillmant, egyben saját pozícióját is kijelöli. Bár a beszélgetés kezdetén még nem sejtí, hogy Henry Dark csak Stillman képzeletében létezik, amint ez kiderül, Quinn a megnevezés, az önmeghatározás metonimikus aktusán keresztül Stillman képzeletébe utalja magát. Stillman pedig soha nem szólalhatna meg Quinn nélkül. Az azonoság ezen szintjén parazita és gazdaállat szimbiózisra lép. A retorika a groteszkig eltorzulva hajlik el a laterális logika felé, a jelentés mint lehetőség horizontálisan szétterjed, a struktúra helyébe az egyetlen cél szolgálatába állított plurális, emancipált szemiotika lép. Bármít felhasználhatok arra, hogy odavigyen, ahova akarom, vagy másképp: a véletlen egybeesésekben terv fedezhető fel. Nem pusztán a megromlott referencialitás kerül itt elő, hanem maga a jelölés mint aktus.

Mert hát miért is felejtí el a professzor Quinn álnevét, mikor pedig korábban már ékes tanubizonyságát adta éleselméjűségének? Az Édenkert kódja adhat erre magyarázatot.

A véletlen egybeesés az az esemény, mellyel két különböző dolgot összekapcsolunk, rímpárba állítunk. Valóság és fikció paradoxona tűnik elő ezekben az aktusokban. Az emlékezet az a hely (a tizenhatodik századi mnemotechnikai rendszereket térképeken ábrázolták), ahol minden kétszer történik meg. (Dante pokla mint mnemotechnikai ürügy.) Miltonnál a sátán szava kettős értelmével ámít. Csak a bűnbeesés előtti nyelv volt egy, melyet Bábel előtt beszéltek az emberek. Stillman számára tehát a megoldandó problémát a valóság mint fikció jelenti. A hagyomány szerint, aki Bábel tornyának maradványaira emelte tekintetét, mindent elfelejtett. Henry Dark jóvendölése szerint az új Bábel lakói negyven nap múltán a bűnbeesés előtti nyelven fognak megszólalni. Az emlékezetkiesés kódként tehát a referencialitásra kérdez rá. Henry Dark a két beszélgetőpartner közös lényegét képezi, kettejük tükrözödésének felületévé, a jelölő és jelölt közti saussure-i papírhártyává válik. Az persze már eldönthetetlen, hogy merre zörög a jelölő és merre a jelölt.

A referencialitással összefüggésben tehát megjelenik az éntükröződés, ami háromféleképpen szerepel Auster regényeiben. Mindhárom típus fellelhető a három párbeszédben, bár mindig más és más lesz közülük hangsúlyos. Egyrészt lehetnek eleve tükörképei egymásnak [mirror image], vagyis Doppelgängerok (ikrek, doubles, twins). Erre volt példa Quinn és Stillman első találkozásá, melynek alkalmával a professzor nem is mulasztja el

megjegyezni, hogy a Quinn rímeli a „twin” szóra. A beszélgetésben Quinn tiszta tükröződése Stillmannek. Az én élőkódhat is a másikon, fölveheti a másik énjét. A Henry Dark személyiség föl vételével is ez történik. Az ének tükröződésének harmadik típusa az apa-fiú kapcsolat lesz, mely viszonyban nemcsak az Atya, a végső jelölő utáni nyomozás, kutatás érhető tetten, de természetesen az önazonosság keresése is. Ez majd a harmadik találkozás alkalmával jelenik meg a lehangsúlyosabban.

A dialógus további részében Stillman a H. D. kezdőbetűkből kiindulva látványos „tojás-allegóriát” visz végig. Humpty Dumpty mint nyelvfilozófiai allegória, Kolombusz tojása mint az új Paradicsom indexe, a Hold mint tojás. Ez utóbbi kapcsolással már meglehetősen közel kerültünk a dada totális önkényéhez, melyet úgy tűnik „asszociatív tudatáramlásával” Stillman egyre határozottabban közelít meg. Ugyanakkor a Hold mint motívum előre is lendíti a cselekményt az utolsó találkozás felé. Quinn a Tükrök lovagjaként is azonosult Stillmannel, itt az ideje, hogy a Fehér Hold lovagjaként lépjen színre.

### A harmadik találkozás

A Hold Auster szövegeiben erősen terhelt szimbólum, elsősorban az irracionalitásra utal. Az irracionalitás indexe az is, hogy utolsó találkozásuk helyszíne Mount Tom, az a domb, melynek kontemplatív atmoszféráját Edgar Allan Poe is nagyra becsülte. Ezúttal tehát, mint az én tükröződéséről elmondottakból is kiderülhetett, Quinn Peter Stillmanként fog bemutatkozni.

” - Nevem Peter Stillman - így Quinn.

- Az én vagyok - felelte Stillman. - Én vagyok Peter Stillman.

- Én a másik Peter Stillman vagyok.”

Eddig a tükröződés első két típusa, a Doppelgänger, illetve a megfigyelt - megfigyelő játék terében maradva a parazita - gazdaállat típusú tükröződés jelenik meg. Majd:

„- Értem már. Úgy gondolja, hogy a fiam. Igen, elképzelhető. (...)”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> I.m., 86.

Miután pedig Quinn kijelölte Stillman számára az apa pozíciót (de vajon nem Stillman jelölte-e ki Quinn számára a fiú szerepet?) tanítás következik életről-halálról, emlékezetről, hazugságról, mely végül arra a konklúzióra fut ki, hogy „pénz nem nő a fán”. A retorika végképp átveszi az uralmat, extatikussá fajul, bármi összefügghet, összekapcsolhatóvá válhat bármivel. Quinn a harmadik szinten is azonossá vált Stillmannel, de ez az azonosság a jelölők tiszta, szabad játékával, az eldönthetetlenségek teljes kiterjesztésével jött létre. Mert hát akkor ki követett kicsodát? Kódjaink kioltják egymást. Don Quijote lehet Daniel Quinn, de lehet az író Auster is. Csakhogy éppen Peter Stillman az, akit Don Quijoteként láttunk a Holdon járni. Ő az, aki neve kezdőbetűiben az „utóirat (p.s.)” rövidítést viseli magán, aki - miközben látszólag helyre kívánja állítani - ellehetetleníti a főszöveg hatalmát. „Bizonyos értelemben minden olvasható minden más lábjegyzeteként”<sup>16</sup> Peter Stillman az, aki felbérli Quinnt, hogy kövesse<sup>17</sup>. Akár a trilógia következő kötetében szereplő Black és Blue esetében, Stillman azáltal létezik, hogy befogadják. Csakhogy Quinne ehhez el kell tűnnie, el kell vesznie, a két én lényege nem különíthető el egymástól. Mint már szó volt róla Quinn kísértetként, *tiszta hangként*<sup>18</sup>, Echóként viselkedik. Alison Russel<sup>19</sup> idézi Northrop Frye Nárcisz-interpretációját<sup>20</sup>. Fry szerint Nárcisz tükörképe pusztán *baljóslatú* árnyék, Doppelgänger, mely parazitaként élősködik Nárcisz létén, így okozva annak halálát. Russel hozzáteszi, hogy Auster aláássa ezt a dichotómiát azzal, hogy az ellenpárjai közti hierachiát destruálja. Véleményem szerint azonban a mítosz nem bináris oppozícióra épül. Echó a jelenlét hiányát jelöli. Ő az, aki megtagadja jelenlétét azzal, hogy visszhangozza Nárcisz (Stillman) szavait. Nárcisz tehát benne tükröződik, ő a vízfelület, amely mindkét Nárciszt elválasztja és összeköti. Echó az az én, ki a trilógiában a Kísértetek című kötet. A három én nem rangsorolható, amint a fikció sem különíthető el a valóság-

<sup>16</sup> Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982; London - Boston: Faber and Faber), 83.

<sup>17</sup> Az apa-fiú éntükröződés kioltja az ifjabb és az idősebb Stillman megkülönböztetésének lehetőségét.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: John Hopkins U P, 1976), 65.

<sup>19</sup> Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*, 83.

<sup>20</sup> Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Scripture of Romance* (Cambridge: Harvard U P, 1976), 54.

tól, s a kettő között lévő viszony sem választható el sem egyiktől, sem másiktól. A tükör két oldalán lévő Nácisz (Echótól nem elválaszthatóan) egymásbajátszik, köztük semmilyen hierarchia nem tétélezhető. A jelenlétnek ez a hiánya nem választható el lényegüktől. Éppen ezért is látom kérdésesnek Russel azon kijelentését, miszerint „az Üvegváros paranoid szöveg”<sup>21</sup> volna. Éppen a különbözőség az, ami eluralja a textuális terepet, az én-elhaszonulás, a „Doppelgängernek tánca”<sup>22</sup>, szabad játéka. Ugyanolyan következtetlenség Echót „baljóslatúnak” nevezni, mint amekkora „túlkapás” a félelem ösztönét ennek a szövegnek a mozgatójaként meghatározni. Bármekkora tévedés legyen is mondjuk Thomas Pynchont *A 49-es tétel kikiáltásával* azonosítani, még annál is nagyobb hiba volna Auster és Pynchon egybegyűrése. Ha valaki mindenáron patológiával akar előhozakodni, célszerűbbnek diagnózisnak látszik a skizofréria.

Jól emlékszünk, korábban egyrészt azt a kijelentést tettük: a szöveg előfeltételezi, hogy a kódok megteremtik a rejtélyt, másrészt pedig, hogy ezen kódok ígérete szerint a rejtély megfejtésére irányuló értelmezési kényszerben az azonosság létre fog jönni, megszületik a megoldás, a kém lefűleli a megfigyelt személyt. A fejezet végén azonban Quinn esernyőjét szorongatva ráébred, hogy Stillmannek végképp nyoma veszett. Stillman, miután Quinn mindhárom alakjában megjelent előtte, mindörökre megtagadja a jelenlétet hősiüktől. Az esernyő itt kód, a referencialitás paradoxonára visszautalva rámutat az éntükröződésre, azon keresztül pedig az azonosság kérdésére. A detektív/kémregény szintjén tehát Quinn vaknak bizonyult a Stillman-rejtély megoldásában, ezért is veszthette el szem elől. Eredeti példánk kémének látószögéből, akár az őt megfigyelő objektívéből, vakfoltként kiesik a sarok. Az antidetektív/kémregény szintjén a jelenlét megtagadja magát, a jelentéshalasztódás ellehetetleníti a megértést. A pályája vesztett kémlet mindörökre hitegeti a végső jelölő ígérete. Ezt a két lehetőséget a szöveg interpretációs csapdaként: lehetőségként építi magába. A harmadik szinten azonban már a hermeneutikus kódok szintjén megtörténik a jelentéshalasztódás. A rejtély nem konstruálódhat meg rejtélyként, hiszen a kódok önnön jelentésüket halasztják el. Mindazonáltal azokat a mozzanatokat, melyekkel e kódok viszonyba

---

<sup>21</sup> Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*, 76.

<sup>22</sup> Geoffrey O'Brien a New York trilógiáról, Bruce Bawer, *Doubles and more doubles* (The New Criterion, April 1989), 69.

lépnek, a diszkurzus mindig rejtélyként érzékeli, mivel az azt létrehozó erők elrejtik magukat. Az értelmezés mint az elhalasztódó jelentés utáni vágy csak a szöveg antidetektív-regényként való interpretációjában marad lehetőség, a fent említett harmadik szint az értelmezési kényszert a befogadás lehetőségét megteremtő azonossághoz utalja vissza. Az Echo párhuzam mintájára a három stációban létrejövő azonosság belső, tükröződő oszcillációként valósul meg. Nemcsak Quinn, de maga Stillman is eltűnik a befogadásban. Az eredendően jelenlét után kutató antidetektív-regényhős pályájáról letérve a szabadesés paradox állapotába kerül. Quinn számára a szöveg egy megfoghatatlan pontján a megfigyelés ürüggyé válik arra, hogy elmerüljön annak extatikus vágyában, hogy megszabaduljon a rendszerszerűség valamennyi ideológiájától. A Zénon-paradoxon terében elkezd levedleni személyiségeit, pusztítani önazonosságát egészen addig, míg olyan műalkotássá nem válik, „mely direkt kifejeződése annak az erőfeszítésnek, ahogyan a művészet kifejezi magát.”<sup>23</sup> A rejtély megoldását kutató főhős visszavitt minket Don Quijotéhoz, a könyvektől megbabonázott lovaggal pedig a szubjektum azonosságának kérdéséhez jutunk el. Ezen a ponton Auster regényének diszkurzusa világosan elkülöníthetővé válik az antidetektív-regény műfajától.

---

<sup>23</sup> Paul Auster, *The Art of Hunger* (1982; London: The Menard Press), 13.





A KOMIKUS DON QUIJOTE  
(nézetek a Búsképű lovagról a magyar irodalomban)

A múlt század végének olvasóközönsége, amikor kezébe vehette a *Don Quijote* első teljes, spanyol nyelvből fordított változatát, úgy tűnik, már birtokában volt egy bevett metaforikus vagy még inkább allegorikus értelmezésnek, amelyet a regény alaposabb megismerésének lehetősége sem tudott megingatni. Jellemzően egybehangzóan vélekedik Don Quijote alakjáról Eötvös József 1839-41-es regénye, *A karthausi* és Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényének hőse, Pongrácz István; az előbbiben azt olvassuk: „minden eszmének vannak jószai, kik előre láták, s Don Quijote-i, kik mellette küszködnek, ha már rég elavult...” (XX. fejezet. Magyar Helikon, 1973, 98.); Pongrácz pedig, aki már az 1873 és 1876 között készült, Győry Vilmos-féle fordítás után született, így vall magáról, mint don quijotei alkatról: „Én nem akarok a XIX. században élni, visszamegyek a XVII-ikbe, mert nekem úgy tetszik. Az idő jöhet, mehet, de engem nem visz, oda állok, ahova akarok.” (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988, 20.) Mármost Cervantes, a maga részéről, igen pontosan meghatározta Don Quijote balgaságának forrását, józan ítélete elvesztésének módját: Don Quijote „annyira fejébe vette, hogy a kitalált históriák elolvasott zagyvaléka igaz valóság, hogy számára hihetőbb történet nem is volt a világon.” (Győry Vilmos fordítása Benyhe János átdolgozásában, Kritérium, 1980, 25.)

Elvégre a közmondásossá vált szélmalomharc, vagy a várúrként tisztelt fogadós esete, vagy a lovagias ütközetben lemészárolt birkanyáj balsorsa száz vagy több száz évvel korábbra visszavetítve sem vált volna egy józan ítéletű, valódi lovag dicsőségére, hiszen óriásokkal és varázslókkal akkortájt is csak a képzelet szülte lovagoknak kellett szembenézniük. Más szóval, bár Cervantes Don Quijotéja saját *vaskorában* a lovagság *aranykorát* kívánja feltámasztani, valójában nem történeti múltra tekint vissza, hanem sosem volt lovagok sosem volt korára. Hősrünk olyannyira a szépirodalom örök jelenében él, hogy a lovagregények szürreális világát nemcsak valóságosnak, de jelen-valónak is tekinti.

A századforduló tájának magyar irodalmába mégis a letűnt múlt feltámasztásáért hiábavaló, gyönyörűen céltalan harcot vívó, elkésett emberként vonul be kivénhedt gebéjén. Annak magyarázatáért, hogy ez a *Don Quijote*-

felfogás oly kedvelté vált nálunk, alighanem a hirtelenjében polgárosodó, a feudális rendtől búcsúzó Magyarorszában kissé otthontalanul forgó, nemesi hagyományokon élő irodalmi élethez kellene fordulnunk. A jelen dolgozat szempontjából azonban kevésbé lényeges az irodalomtörténeti megokolás, mint az ebből az értelmezésből adódó sajátosságok. Tudniillik a múlt díszesen gyászos kriptájából előcsörtető Don Quijote már nem olyan egyértelműen komikus alkat, mint a regényfaló elmebeteg.

Olyasféle alak ez a magyar Don Quijote, mint a „skribler gentry” kései képviselője, Török Gyula, aki szikár természet, kiálló arccsontjait, veres-szőke szakállát régimódi méltósággal viselte (Harsányi Zsolt: *Ködlovagok*; vö.: Cervantes, 23.), és aki 1911-es novellájában, *A búsképű lovag* címűben „póklábú” lován zokogva festi a „befászlizottó, „zordon ábrázatúó „ócska-vas-lovagot”. Cervantesnél Don Quijote szinte véletlenül, azaz egy balesetből kifolyólag szerzi a Búsképű melléknevet, amikor Sancho úgy találja, hogy „az éhség és a zápfoghiány,” mely utóbbi egy lovagi párbaj következménye, „oly szomorú képűvé teszi.” (155.) Don Quijote kacagva fogadja Sancho azon észrevételét, hogy uráról lerí a búsképűség, ám a régi lovagok módjára szükségesnek véli, hogy melléknevet vegyen fel. A bús kép épp olyan csinált kellék, éppolyan öncélúan fabrikált lovagi eszme, mint a sosem látott Dulcinea iránti olthatatlan szerelem, amely minél keservesebbnek látszik, annál szatirikusabb. Török Gyula azonban nem fogékony a hiányos fogazata folytán beesett orcájú lovag komikumára. Don Quijote melléknevének Török-féle parafrázisa, a „zordon ábrázatú” valami eltökéltebb szomorúságot hivatott megjeleníteni.

Azonban, mint fentebb sugalltam, mindez nem csupán Török Gyula saját egyedi értelmezését jellemzi, hanem egy átfogóbb irodalmi közhangulat részének tekinthető. Az önnön vesztén megilletődő, tollforgató dzsentrí saját magára ismer Don Quijote alakjában, vagy talán inkább Don Quijotéra ismer saját alakjában. Ez a személyes érintettség lehet oka annak, hogy a századforduló magyar irodalma rendszerint oly rossz néven veszi, hogy Don Quijote Cervantes óta évszázadokat betöltő nevetség tárgya. Reviczky Gyula, a honi dekadencia egyik éllovasa, a sértődöttség és az együttérzés hangján kel a lovag védelmére *Don Quijote* című versében:

*A büszkét adta, bár szegény volt  
És nevetséges már alakja.  
Rozsdás páncélt viselt, de rózsás  
Ábrándozás lakozott alatta. [...]*

*S mert jó maradt szegényen is, volt  
Nagy kínja, volt elég keserve;  
S mert jónak hitte a világot,  
A gúnykaczeit megérdemelte.*

Bár minden versszakban külön hangsúlyt kap Don Quijote kinevetése, Reviczky a lovagot csak ironikusan okolja ezért, valójában az őt körülvevő világot degradálja, hogy a lovag a köznevetség tárgyaként is megőrizhesse méltóságát.

Hasonlóképpen vélekedik Huszár Vilmos bevezetőjében, amelyet Miguel de Cervantes Saavedra: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* Győry Vilmos-féle fordításának átdolgozott, rövidített kiadásához írt (Budapest, Athenaeum, 1900): „Don Quijotet nevetségés alaknak tartották eddig, pedig a gúny, a szatira nem ő ellene irányul [...] Annak a társadalmi anakronizmusnak, amelynek Don Quijote iparkodik érvényt szerezni, amikor a régi lovagvilág eszményei szerint akar élni, nem ő, a manchai lovag esik voltaképpen nevetségés áldozatul, hanem éppen azok, akik őt kigúnyolják, lenézik, nevetségessé teszik és céljainak megvalósításában megakadályozzák.” (xxii) Huszár odáig merészkedik a lovag védelmében, hogy kijelenti: „A humor csillogó mezében voltaképpen szomorú könyv ez a Don Quijote. [...] Az ő tévedése, hogy az álmot, az ábrándot, a szépet tartja valónak, és az életet, a mindennapi prózai valóságot hazugságnak és varázslatnak.” (xxiii) Majd a következő tanulságig jut el: „Az örök eszménység bajnokául kell őt fölfognunk, [...] törekvéseit, noha parodikus mezben, de dicsőíteni akarta Cervantes, és egyszersmind mennydörögni kora hibái ellen.” (xxiv) Huszár Vilmos, ha nem szándékosan is, elárulja, hogy a fenti állításokkal voltaképpen nem Cervantes regényét vezeti be, hanem a Cervantes hőséből alkotott ideál hányattatásait, hiszen amikor az „örök eszménység bajnokának” nevezi Don Quijotét, nyilvánvalóvá teszi, hogy nem a regényhősről, hanem a belőle évszázadok alatt kifejlődött, archetipikussá vált, emblémaként mindörökre rögzült allegorikus alakról beszél.

Becker F. Ágost, aki Cervantesről és a *Don Quijotéről* értekezik a Heinrich Gusztáv szerkesztette *Egyetemes Irodalomtörténetben* (1903-12, II. kötet), éppen ellenkezőleg vélekedik. Szerinte Don Quijote története „a lovagregények vastag képtelenségeinek és természetellenességének szatirája.” (687) Néhány évtizeddel később Márai Sándor is hasonlóképpen, a

dekadens mélabú önreflexiók Don Quijote-elképzelését feledve, visszaidézi a „hagyományos” komikus értelmezést *Cervantes* című írásában: „Egy lángésznek volt bátorsága, készsége, ereje és humora hozzá, hogy a kor divatjához, hamis eszményét egy gebére ültesse, s útravalónak odaállítsa mellé a hasas és derűs józan értelmet, a patetikus hóbort emberi ellenőrt, a józan észet.”

Márainál is tetten érhető az a szándék, amely föllelhető számos más magyar *Don Quijote*-magyarázónál, akik az idézett tragikus és komikus, vagy inkább patetikus és szatirikus szélsőségek egyike mellett sem szálltak síkra a másik véglet mellőzése-árára. A „patetikus hóbort”, mint jellemzően quijotei magatartás, egyesíti a kettőt, együttthatásukat feltételezi. Kovács-Sebestyén Tibor *A búsképű lovag* című elmélkedő tanulmányában (Nagykanizsa, 1939.) nem éppen pátosztól mentesen a következőképpen fogalmazza ezt meg: „De a Don Quixote-k erejét is a könny és mosoly játéka adja. Sírva nevetni és nevetve sírni, - ez a legtöbb, amit az élet adhat.” (8.) Itt persze újfent fel kell figyelni arra, hogy „Don Quijote-k”-ról beszélve ismét nem egyszerű regényértelmezést olvasunk, hanem az irodalmat ürügyül használó önértelmezést is egyúttal. Hasonló gesztusként értelmezhető Schöpflin Aladár *Madrid, 1616. április 23.* című novellája (1916. ápr. 16. - *Nyugat*, 492-7), amelyben Cervantesnek halálos ágyánál megjelenik nevének örök hírt szerzett hőse. A novellabeli Cervantes - nemcsak saját írói pályájára visszatekintve, hanem még inkább előretekintve a jövő századokra - felismeri saját művének korszakalkotó jelentőségét: „Az ember megtanult nevetni azon, amitől fáj a szíve, nevetni saját hasztalan voltán, életének értelmetlenségén.” Schöpflin mondata olyasfélére sugall, hogy Don Quijote révén egy olyan világszemlélet tört előre, amely ugyan nem szakított teljesen a keresztényi aszketikus, az emberfelettibe belefeledkezett szűzies pátosszal, ám a leglényegéig humorral itatta át. „Az ember megpillantotta önmagát és elkacagta magát. Ez a szomorú, fájdalmas kacagása az embernek az emberen, ez vagy te lovagom.” Hasonlóképpen a középkor és a reneszánsz határmezsgyéjére helyezi Don Quijotét Sinkó Ervin, aki *Don Quijote útjai* (Kriterion, 1975) című esszéjében állapítja meg: „Don Quijote, aki a világgal való egységet keresi, önmaga se egységes: a komédiás és a mártír szerepe között támoanyag.” Szinte ugyanezt a gondolatot Kárpáti Aurél még így öntötte szavakba: „könny és nevetés, siker és kudarc, hit és kiábrándulás.” („A búsképű lovag”. *Táltos*, 1920.)

Mármint a fentebb említett, századforduló körüli Don Quijote-síratók éppen a magasztos mártíromság elmúlt középkorát gyászolják az ittfelejtett

lovagban, míg az utóbb említett szerzők éppen az evilági önmagára ismerő emberrel karöltve kacagnak az idejétmúlt babonaságon. Más szóval, az alapkérdés, amelyet kerülgötünk, valahogyan így hangzik: Don Quijote vajh szívszorítóan nosztalgikus hős-e, avagy inkább mulattatóan anakronisztikus *phantasta*. Noha ez a két jellemzés korántsem zárja ki egymást, most mégis az utóbbit szeretném néhány szerző segítségével felvázolni.

A komikum több szinten, számos alakban van jelen a *Don Quijotében*. E vonást (szükségképpen pontatlanul és hiányosan) négy címszó alá rendezve, a *burleszk*, a *fantasztikum*, a *humor*, valamint az *írónia* megnyilatkozásaiként ismertetem, noha az előbb említettek szükségképpen úton-útfélen egymásba játszanak.

### A burleszk

Henri Bergson *A nevetés* harmadik fejezetében *A jellemkomikum* tárgyáról értekezik, amelynek legjellemzőbb példajaként Don Quijote alakját vázolja: „valakinek a hibájában vagy éppen erényében a komikum azzal kezdődik, hogy az illető egy akaratlan mozdulattal, egy öntudatlan kijelentéssel, tudtán kívül szolgáltatja ki magát. Minden szórakozottság komikus. Mennél előrehaladottabb a szórakozottság, annál nagyobb a komédia. Az elképzelhető legkomikusabb dolog a szisztematikus szórakozottság, Don Quijote szórakozottsága”. Talán kissé pontatlanul, de ezt a tételt vélem a burleszk hozzávetőleges definíciójának, mert annak lényegi eleme, hogy a burleszk révén megismert hős a lehető legkomolyabban veszi önmagát, megátalkodik abban, amiben egyszer vagy többször is felsül, és minél elszántabban próbálkozik, annál nevetségesebbé válik. Vagyis természetesen nincs tudatában annak, hogy nevetséges.

A *Don Quijote* legtöbbször visszatérő burleszk-eleme a páholtatás. Amint azt Szerb Antalnál olvashatjuk: „Don Quijote fejfel nekimegy a tudomásul nem vett pansai valóságnak, és pórul jár. Az evidencia első-sorban a ritmikusan visszatérő verésből áll: a verés, amit a Búsképű Lovag és csatlósa kap, a pansai valóság szimbolikus és egyúttal pansásan groteszk és kicsinyes bosszúja.” („*Dulcinea*”. *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, Budapest, 1971.) Ezekben a sorokban megint felsejlik a szándék, hogy Don Quijotét szimbolikusan felnagyítva lássuk, ám maga a burleszk komikuma nagyon is egyszeri és alkalmi módon hat. Ellentétben azzal, amit

### A fantasztikum

címszó alá utalhatunk. Idetartozik a bevett köznyelvi kifejezéssé össze-

tapadt szélmalomharc is. Az iménti Szerb Antal-idézet folytatása is ezt a szoros összekapcsolódást sejtető ellentétet elemzi: „Csakhogy a quijotei világnak is van Evidenciája, amellyel még elverve is be tudja bizonyítani, hogy ő a valóságosabb: a varázslat fogalma. [...] A pansai valóság a Don Quijote-i valóság felől nézve: varázslók által felidézett gonosz fantazmagória.” (441) A burleszk és a fantazmagória Don Quijote esetében szinte tükörképei egymásnak; ami a cselekedetekben kacagtató csetlés-botlásként jelenik meg, azt elképesztő, *phantasta* eszmék előlegezik meg. Amint Becker F. Ágosttól megtudjuk (az *Egyetemes Irodalomtörténetből*), „a phantasta bolond [...] minden kőben megbotlik, mert az a csalóka kép, a melyet hajszol, elrejtí előtte a valóságot.” (686.) Mondhatjuk, hogy a fantasztikum elsősorban a dialógusokon keresztül jelenik meg, hiszen tulajdonképpen csak Don Quijote fejében él, de a varázslat révén kivetül a többi ember számára hétköznapi külvilágra. Ebből következik, hogy nemcsak Don Quijote nem képes meggyőzni a rajta kívül álló világot az igazáról, hanem az is képtelen őt józan belátásra bírni. Vagyis, ami az egyik fél számára természetes, az a másik fél szemében képtelen koholmány — és megfordítva.

Bergson a jellemkomikumról szóló fejezet IV. alfejezetében így elemzi Don Quijote fantaszta mivoltát: „a megszokott gondolkodásnak valami egészen különleges visszájára fordításáról van szó. Amikor is nem képzeiteinket formáljuk a dolgok szerint, hanem a dolgokat akarjuk egy meglevő képzetünkhöz idomítani. Ahelyett, hogy arra gondolnánk, amit látunk, azt látjuk magunk előtt, amire éppen gondolunk.” Feltehetően itt kanyarodik el a nosztalgikus Don Quijote-értelmezés a fantasztikustól, mert az előbbi szerint ezek az előzetes képzetek, amelyek eltorzítják az érzékelést, egy vitézibb, nagyszerűbb múlt megtapasztalásából maradnak vissza, és a jelen hibájául róják fel, hogy már nem nyújt ezeknek a képzeteknek megfelelő érzékleket. Az ebből származó sértődött neheztelés azután elveszi az értelmező nevetetnékjét a komikum egyéb formáin szintúgy.

A fantazmagória állandó dialógust folytat a valósággal, amelynek Sancho Panza a megszemélyesítője; legalább is, Szerb Antalhoz hasonlóan, számosan szívesen azonosítják Sanchót azzal a földhözragadt realitással, amellyel Don Quijote minduntalan perbe száll, és amellyel szemben rendre alulmarad. Bár a történet elején valóban ezt a szerepet alakítja a Sancho, azonban nem szabad elfelejteni, hogy idővel ura hú csatlósává válik, és amin korábban nevetett, azt már ő védelmezi a korlátolt kétkedők előtt. Vagyis Sanchóból idővel afféle közvetítő válik, aki a quijotei valóságot a

„pansai” valósággal összeköti.

## A humor

A humorról nem a szó legtagabb értelmében beszélek, hanem éppenséggel a Reviczky Gyula által meghatározott, meglehetősen leszűkített jelentését vettem alapul. Reviczky *A humor pszichológiája* című elmélkedésében (*Reform*, 1874. július 30.) az alábbiak szerint határolja el a humort a komikumtól: „komikum a végtelen kicsiny. [...] S ezért a komikum mindig alábbszállítja a dolgokat valóságuknál, hogy a már magában kisszerű még kisebbnek lássék. A humor pedig ellenkezőleg: a kicsinynek a végtelen naggyal való parallelizálása, s éppen a legnagyobb dolgok kicsinyek és nevetségesek az ő szemeiben. [...] a humornál csak a forma komikai, a hangulat, a gondolatok, eszmék s maga a tárgy soha.” Don Quijote személyiségére és cselekedeteire vonatkoztatva mindezt újra a már többször felvetett dilemmához jutunk; ugyanis, még ha kikötünk is a komikusabb Don Quijote-kép mellett, meg kell állapítanunk, hogy lovagunkon nem nevezhetünk a legfelhőtlenebbül, mert minden kalandjának tétje van. Don Quijotének nemcsak jó néhány zápfoga és bordája bánja felsüléseit, hanem állandóan felsejlik annak a veszélye, hogy balsorsa folytán eszméiből is kiábrándul. Más szóval ez a fajta humor a komikum korábban említett formáinak is bizonyos mélységet, új dimenziót ad.

Bergson a „komikus emberről” szólva nem tér ki annak „humoros” válfájára, amely a nevetést potenciálisan együttérzéssé lényegítheti át: „a komikus ember mindannyiszor szellemi vagy jellembeli makacsságban, szórakozottságban, automatizmusban találhatik vétkesnek. Van a komikus emberben egyfajta merevség, amitől vakon csörtet előre, nem hallgat senkire, és semmiről sem akar tudni. Don Quijote pedig a komikus képtelenség általános típusát testesíti meg.” Azonban, Reviczkyre hivatkozva, annyiban kell pontosabbá tenni ezt a jellemrajzot, hogy Don Quijote csak az úgynevezett objektív valóságra vak és süket.

Az érzékeknek ezt a csalódását különféle módokon igyekeznek a magyarázók diagnosztizálni. Némelyek hátratekingetesként, mások pedig, mint például Kovács-Sebestyén Tibor, felfelé-bámulásként magyarázzák: „Mert önmagában véve nevetséges dolog, hogy valaki az életadta mélységből szüntelen a magasság felé kíváncsozzék, hogy lámpával kezében minduntalan a falnak szaladjon ott, ahol mások szemevilága megszokta a sötétség adta szűk lépéseket.” (i.m. 11.) Ez a kedvelt érzékszervi hasonlat kiválóan alkalmas annak megérzékítésére, hogy milyen kétélű Don Quijote

humoros mivolta: nehezen vagy egyáltalán nem határolható el, mikor vált ki nevetést, mikor ébreszt részvétet fogyasztékossága.

Ezzel a humorról látszik összefüggeni a regény paródia-jellege is, hiszen az elbeszélő, éppúgy, mint hőse, a hatalmas héroszok emlékezetes tetteiről szóló epikus művek nyomdokaiba kíván lépni, ám mindketten kudarcot vallanak. A célok, az eszmék magasztosak és nagyszerűek, ám megfeneklenek a komikumon. Don Quijotének nincs reménye arra, hogy példaképeéhez valóban felnőjön, sőt meg is haladja azokat, főként mivel ezek az ideálok merő kitalálások.

### Az irónia

Ráadásul maga Don Quijote is költött regényalak, ami nemcsak irodalomtörténeti ismereteinkből következik, hanem ezt maga Don Quijote is tudomásunkra hozza. A regény legsajátosabban cervantesi vagy quijotei komikai vonulata ez. Don Quijote szerelmes verseket is ír, de elsősorban saját történetét szövi, amelyet elbeszélőnk a Cide Hamete Benengelinek nevezett arab szerzőnek tulajdonított feljegyzések spanyol fordítása alapján ismertet. Az elbeszélés hitelének ilyenféle elbizonytalanítása már önmagában is arra késztet, hogy iróniát sejtünk a regény szinte minden sora mögött.

Mindezt csak tetézi, hogy Don Quijote már kalandjaira készülvén is tekintettel van tetteinek majdani krónikására és olvasóira. Szerb Antalt idézve ismét: „Cervantes pokoli iróniája groteszk és kétértelmű játékot űz Don Quijote könyvember voltával. Don Quijote nemcsak könyvember, hanem egyúttal könyvalak is. Egy ember, aki regényt él, és egyúttal tudja is magáról, hogy regényhős.” (442) Úgy is mondhatnánk, hogy az irónia komikusan eltúlzott öntudatként (vagy inkább önreflexióként) jelenik meg Don Quijote jellemében. Márcsak ezért sem lehet képes lovag-ideáljaihoz felnőni, hiszen nem tud csak a tőlük örökölt eszmények felé törve harcolni, mert folyvást figyelnie kell arra, hogy ezen törekvése külsődleges megnyilvánulásaiban is tükrözze a regényes példákat. Felcseréli a megszokott sorrendet, amely szerint pedig előbb kellene hőstetteket végrehajtania és mártírhalált halnia, és csak ezután remélhetné, hogy az utókor tisztelve jegyezzeti fel történetét.

Nem valódi Don Quijote szólal meg Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényében, Pongrácz István fájo személyében: „Hahaha, milyen nevetség. Egy ceruzát! Ahelyett hogy azt mondanám, adj egy kardot. Milyen világ ez! Az emberek megőrültek.” (1894.; Szépirodalmi Könyvki-



adó, 1988, 181.) Hiszen az eredeti Don Quijote számára az *iron* éppoly fontos, mint a szablya. Ez az *irónia* teszi lehetetlenné Don Quijote valóságos boldogulását, ugyanakkor mégis ez emeli valamiképpen lovag-elődei fölé. Schöpflin fentebb idézett novellájában e szavakat adja a Cervantes szájába: „Valami új dolog jött a világba be általad, ami eddig úgy, olyan teljesen nem volt. Az irónia ez az új dolog. Az örök emberi szomorúság egy új formája. [...] ezt az iróniát is az élet ösztöne teremti az emberben, hogy el tudja viselni az elviselhetetlent.” (497.) Mindazonáltal éppen azt igyekeztem megmutatni, hogy ez az új-örök búsképű lovag vitathatatlanul egy, a komikum valahány formájával megannyi rétegben telített regény hőse.



## AZ ESSZÉ ENCIKLOPÉDISTÁJA

Vegyes érzésekkel fejeztem be Várkonyi Nándor *Az elveszett Paradicsom* című művének olvasását.<sup>1</sup> Várkonyi könyve igényességében, tudományos alaposságában messze túlnő a közvetlen előzményének, sőt, „első részének” tekinthető *Szíriat oszlopai* című munkán, s jelentős lépés a magyar szellem-történet területén. Ugyanakkor az előadást illető és bizonyítási módszerei nem lépnek túl az esszé műfajának jellegzetes vonásain, mely természetesen nem adhatna okot a kritikára, ha Várkonyi az esszé követelményeit támasztotta volna munkájával szemben. *Az elveszett Paradicsom* vizsgálódásainak hátterében azonban egy erős kontúrokkal megrajzolt szellem-történeti enciklopédia nem éppen bizonytalan körvonalai bontakoznak ki. A szakirodalom alapos ismerete, széleskörű műveltség és egyéni látásmód, az egyetemes emberi kérdések iránti rendkívüli érzékenység avatják Várkonyit egy ilyen léptékű munka lehetséges megalkotójává. Műve nem egyszerűen egyetemes szellem-történeti áttekintés, hanem tudománytörténet és -kritika is. Egy jó szellem-történeti mű már pusztán léteével tudománykritika lehetne. Várkonyi Nándor azonban nem elégszik meg evvel, egyértelművé akarja tenni, hogy milyen irányt jelöl ki önmaga és olvasói számára. Jó érzékkel támadja a scientista-pozitvista tudományt és felismeri a XIX. századi tudományosság alapvető (mert az alapjaiban meglévő) hibáit, melyekről a továbbiakban még bőven lesz szó. A szigorú követelményeknek (az objektivitásnak, a széleskörű témafeldolgozással együttjáró felületesség és hibalehetőségek kivédésének) azonban nem mindig tud megfelelni, gyakoriak a szövegben a belső ellentmondások, melyek a módszer alkalmazásában is megjelennek, tudniillik úgy, hogy az emberiség szellemi történetének előadását át- meg átszövik az esszéisztikus, szubjektív elemek. Várkonyi talán eredményesebben gyümölcsöztethetné bírálatát, ha a pozitvista, vaskalapos scientifizmus ellen saját érvrendszerét fordítaná, azaz a „tudományos alaposság és objektivitás” módszerével járna el, melynek

---

<sup>1</sup> Első teljes megjelenése: Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994. 762 oldal, 1400 Forint, a továbbiakban erről a kiadásról lesz szó. 1988-ban a Pannónia Könyvek gondozásában megjelent egy válogatás ugyanezzel a címmel, ez azonban a terjedelmes alkotás II., IV., illetve V. fejezetét tartalmazta csupán.

nyomai Az *elveszett Paradicsomban* is megtalálhatók. Még sajnálatosabb, hogy néha a — valószínűleg joggal — bírált tudományosság hibáit követi el Várkonyi. Előfordul, hogy kritikai észrevételeit nem egyensúlyozza ki az önkritika gyakorlásával, pedig erre néha szükség lenne. Mindezen problémák ellenére jelentős egyéni kvalitásokkal bír a mű. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tenenciát, mely a XIX. században már megvolt (sőt azt megelőzően is), s a század második felében az európai-nyugati kultúra egyik meghatározójává vált. Nem egyszerűen az esszéisták megjelenéséről van szó, hiszen Montaigne óta számuk egyre nőtt, tevékenységük nemcsak a múlt században volt jelentős. Sokkal inkább a tudományos élet esszéizálódásáról van szó, mely folyamatot az esszéműfaj képviselői (Kierkegaard, Nietzsche) már idejekorán felismerték és megfogalmazták annak jellemzőit. Az esszé behatolt a tudományos életbe és tulajdonképpen meghódította, jóllehet még napjainkban, a második évezred végén is szép számmal születnek pozitívista ihletésű tudományos fejtegetések, vagy olyan munkák, melyek hasonszórú múlt századi elméleteken alapulnak, habár Einstein relativitás-elve után még inkább világossá vált az egyetlen tudományos igazság és bizonyosság szigorú keresésének hiábavalósága. Az alapvető különbség az esszé és a pozitívista értekezés között az, hogy előbbi nem söpri félre utóbbit a „fejlődés” sosemvolt útján, annyira nem, hogy megpróbálja alkalmazni annak módszereit és alkotói műfajait. Ilyen szempontból az enciklopédikusság felelevenítése egyáltalán nem hátrány, sem hiányosság, mindössze az esszé nevéhez híven kísérlet, próbálkozás valami másra (nem feltétlenül újra!), olykor valami régivel. Ebből a nézőpontból már lényegesen kevesebb a kivetnivaló Várkonyi munkájában, főképpen pedig: jobban átláthatóak a Pécsen élt magyar szellemtörténész alkotási folyamatának irányvonalai.

A tíz fejezetre, *Zárószóra* és *Függelékre* tagolódó munka az ember természettudományos világképe változásainak hosszadalmas és alapos fejtegetésével indít. Várkonyi az általa Majom-mítosznak keresztelt evolucionista tudományelméletet vizsgálja, mivel figyelmének középpontjában az emberi és a kozmikus élet kialakulásának és értelmességének kérdései állnak. Darwin és Haeckel munkásságát vizsgálva felismeri, hogy az emberi fejlődés gondolatából az anyagelv kutatói kihagyták az ember-*elv*, azaz az etikum törvényét, ezzel „Megteremtették az emberállat mítoszatát.” Várkonyi az előbb említett gondolkodók anyagelvi következtetéseit és hipotéziseit elemezve úgy véli: a filozófia maga is természet-tudománnyá kellene, hogy váljon ezen az úton. A történetírás módszerévé

a történelmi materializmus válik, ennek elve a dialektika, a tevékeny ellentét. (Várkonyi később elkülöníti a dialektikának ezt a terminológiai használatát a klasszikus görög alkalmazástól, melynek eredetét ő a perzsa és indiai kozmológiában találja meg.)

Várkonyi rámutat arra, hogy az anyagelv bővölete a nyugati tudományos élet minden területén fölénybe került, arról azonban egyelőre hallgat, hogy gyökerei meddig nyúlnak a nyugati civilizáció és kultúra történetében. Ennek a magyarázata az, hogy mindvégig megpróbál pártatlan és elfogulatlan lenni, azaz eleget tenni a scientifizmus egyik alapvető követelményének, az objektivitásnak. Az evolucionista szemléletmód nyomait egészen Albertus Magnusig sikerül kimutatnia, ezáltal árnyalja a materializmussal való kapcsolatát, ugyanakkor kíméletlenül levonja a részkövetkeztetést: míg az előző korok humanizálták a majmot, addig a XIX. század brutalizálta az embert. Várkonyi tudja és elismeri, hogy Darwin „Tudós volt, az élet tényszerű magyarázatát kereste, nem akart világnézetet, új vallást teremteni.” Pontosan ugyanaz vezette tehát, ami *Az elveszett Paradicsom* megírására ösztönözte Várkonyit: a végső kérdésekre adandó válaszok keresése. A pécsi gondolkodó azonban már nincs messze attól, hogy felismerje az anyagelv hirdetőinek önellentmondásait. Ha az ember a legmagasabbrendű állat (azaz anyag), viselkedése célszerű, mozgásai gépiesek, az anyagelvnek megfelelően részletesen leírhatóak és az anyagon kívül más semmi nincs, akkor ebből a következő problémák adódhatnak: a célszerű mozgás nem lehet gépies, hiszen ekkor létezik egy cél, mely felé fejlődés irányul. Persze lehetséges, hogy a mechanikai tevékenységek eleve a fejlődés sodrába rendeződnek, ebben az esetben azonban Aquinói Szent Tamás első mozgatójára, azaz egy külső indítóokra van szükség, ami megint lehetetlen, mert az anyagon kívül semmi nem létezik.

Várkonyi fáradhatatlanul keresi tovább az anyagelv és az evolucionizmus bizonyítékait, míg be nem látja, hogy sem a szerszámhasználat, sem a társadalmi rendeződés (civilizáció) nem elégséges magyarázat. Hangyák, méhek és termeszek, halak, kétéltűek és elevevesszülők szerepelnek példának végtelen sorában, melyek oda torkollnak, hogy „Az ember és a majom (ill. állat) szerszámhasználata közt nem fokozati, hanem lényegi különbség áll fenn.” Várkonyi rámutat, hogy termeszek, hangyák, méhek a civilizációnak sokszor nagyobb fokát képesek elérni, mint az ember, mégis van valami lényeges eltérés közöttük, akár csak a rendkívül ügyes majmok (sőt macskák és kutyák!) szerszámhasználata és az emberé között: „Az állatok minden eszközhasználata” — írja — „csak meglévő élettevékenységeik

vonalaiknak »továbbvitele«, vagy az alaklélektan (Gestaltpsychologie) szerint »érzéki alakkiegészülés«, nem elvont gondolkodáson alapuló művelet.” Mindebből arra következtet *Az elveszett Paradicsom* írója, hogy az embert nem eszközei, gépei, ismeretei, tudományai teszik emberré, hanem *valami más*. Csakhogy mi ez a más? Várkonyi hajlik arra, hogy kijelentse: erre és az ehhez hasonló kérdésekre nincs válasz. A materialista fejtegetések útját éppen azzal a kijelentéssel vágja el, miszerint „Az anyag értelme emberfölötti. (...) Életet az anyagba lehelni nem tudunk, holott evvel kezdődne a teljes megértés, az igazi ismeret.” Ha a majom-mítosz gyártói semmit sem tiszteltek az anyagon kívül, Várkonyi éppen azáltal mutatja ki tévedéseiket, hogy mélységesen tiszteli az anyag csodáit is. Addig megy el, hogy belátja: az értelem már az anyagban is benne rejlik. Jellemző rá, hogy nem saját kutatásaiból indul ki, mások eredményeit szintetizálja. Ő a felhalmozott ismerettömeg közös mederbe terelgetését, szinopszist tartja feladatának, amolyan polihisztori feladatot tűzve maga elé, legalábbis a rendszerezésben.

*Az elveszett Paradicsom* egyik kulcsszava a mítosz. Várkonyi mítoszdefiníciója a következő: „Minden mítosz sűrített történelem”. A majom-mítosz bukásához az vezetett, hogy nem volt képes tudományos elméletként létezni, világnézetté vált, pontosabban világnézeti harccá, s nem az (emberi) élet értelmének kérdését vagy létrejöttének okát kutatta, hanem azt: mi teszi az embert állathoz hasonlóvá. A majomtudományon eluralkodott a majomvilágnézet. Várkonyi túllép a modernitáson, amikor megkérdőjelezi a modern tudomány alapjait. Ellenvetéseire csak egy modern utáni tudományos doktrína válaszolhat meg (mint ahogy ez a válaszadás zajlik napjainkban).

Várkonyi a továbbiakban lélek és szellem jellemzőit kutatja az emberre specifikusan jellemző képességek összefoglalásával. Megállapítja, hogy a léleknek nincs székhelye, miután taglalta, hogy régi magaskultúrák rendre különböző helyre tették a lélek lakását az emberi testen belül. Várkonyi bírálja Kant transzcendentális appercepciók rendszerét, jóllehet ő is, Kant is pusztán az emberi érzékelés virtuális valóságába utalják ezen rendszer alkotóelemeinek létét; az a kijelentése azonban, hogy az ember álmaiban, révületeiben még ezeken is felül tud kerekedni, valóban megáll Kant vélekedésével szemben. „Lélek, szellem és test kölcsönös köteleke laza,” — írja — és hogy mindegyik uralomra tör, ebben áll az ember igazi tragédiája.” Az emberi lélek felépítésének ez a leírása *Az elveszett Paradicsom* egyik legfontosabb megállapítása. A későbbiekben — kimondatlanul — ez fonódik

össze a mitologikus bűntudat megjelenésével, s ezáltal talán közelebb kerülünk annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy létezett-e Paradicsom, és ha igen, akkor miért taszítottunk ki belőle?

A pécsi gondolkodó párhuzamot von kultúra és lélek között, egymásnak kölcsönösen megfeleltetve azokat, s kijelenti, hogy ez az, ami az embert emberré *teheti*.” A vallás régibb, mint a kőbalta.” — jelenti ki. Erről a szintről kellett volna talán átívelnie a fizikai valóság kutatásából a mítosz logoszána vizsgálatához, de ehelyett újra az élővilág viselkedéséből hozott példákat kezdi taglalni és nem egyszer képtelennek tetsző meglátásokat közöl mágnesességről, kozmikus sugárzásokról és vonzásokról. Már itt megmutatkozik, hogy nem tanácsos mindig mindent mindennel összehasonlítani. Maga a következtetés azonban, amihez így eljut, megdőbrentően logikus: az evolúció természetesen létező törvényszerűség, csakhogy, mint minden fizikális jelenség: ez is relatív. A relativitás Várkonyi szótárában elsősorban azt jelenti, hogy az anyagcentrikus, expanzív és egoista tudományszemlélet számára a kozmosz kutathatatlan, bár nem zárható ki annak a lehetősége sem, hogy az ember számára eleve megismerhetetlen. Az evolúció minden pillanatban folyik. Ez párhuzamba hozható Szent Ágoston egyetlen létező időpillanatban (a „Kezdetben”) bekövetkező teremtetés-felfogásával, mivel, ahogy Várkonyi írja: „A teremtetés nem szünetel.” Az anyag teremt világokat, ereje és értelme beláthatatlan, de ez az anyag is csak eszköz valaminek a kezében, mely emberi ésszel fel nem érhető. Azt hiszem nem árt, ha az elvakult és önző nyugati kultúra megáll ezeknél a gondolatoknál és emlékezetébe idézi őket, mielőtt még elnyelné az ezredév végére saját maga által előállított végítélete. Várkonyi gondolkodói szerénysége egyébként a modernitáson túllépett alkotók sajátjaként is felfogható. Újra beemeli a tudományosság körébe a polihisztórikusság követelményét. A szaktudományos kutatás hibájának tartja, hogy nem képes tudomásul venni: vizsgálatának tárgya sohasem szakosodott, fizikai jellemzői mellett történelmiekkal, pszichológiaiakkal, szellemiekkal, társadalmiakkal is bír, s mivel ő maga egység, joggal kívánhatná meg, hogy egységében vegyék szemügyre. Az objektiváció trónfosztása zajlik ezekben a sorokban.

Az emberi szellem folyama más korszakokban is megrekedt, feltorlasztva így a hordalékot. Ezt a folyamatot nevezi Várkonyi alexandrinizmusnak. Első olvasásra ellentmondásosnak tűnhet, hogy éppen a pécsi kis körében olvasgató, szintetizáló, tudást felhalmozó Várkonyi kritizálja az ókor talán legjelentősebb szellemi raktárát-könyvtárvárosát, illetve annak

lényegét. Ő azonban nem az elért, adatolt eredmények felől közelíti a kérdést, hanem a praxis nézőpontjából. Alexandrinizmus az a folyamat, amelynek során „ami valaha élet volt, szertartássá válik vagy esztétikai élvezet anyagává avagy elmés spekulációk tárgyává.” A marxizmust is az alexandrinizmusok közé sorolja, marxizmus-kritikája keserű: ez a „módszer” koraszülött elméleteket gyárt fenntartások nélkül, szubjektív osztályozgatásaiból eszmefuttatásainak élére emel egyet-egyet a többi rovására, félkész rendszereit élettelen kultúraszervezetek leképzésének véli.

A modern tudományosság és világszemléletek problémája a modern antropomorfiában gyökerezik. Természetesen nemcsak az egyiptomi, görög és középkori emberek alkottak szimbólumokat, körük építve fel mindennapi életüket, a modern ember sem lelt meg nélkülük. Az ő szimbólumai Várkonyi szerint az anyag, az erő, a tér-idő és az ok. A baj velük nem az, hogy nem léteznek, hiszen egyetlen szimbólum sem létezett soha az emberiség történetében, leképezése, megjelenítése volt a kozmosznak, a létezőnek. „A természet önmagához hasonlít.” — mondja Várkonyi, vagyis modern szimbólumaink, mint végletekig vitt absztrakciók immár nem szolgálják a megértést, amiért tulajdonképpen alkottuk őket. Várkonyi itt Jeans gondolatait idézi: „a mindenség végső tényei teljesen kívül esnek a tudomány birodalmán; sőt talán vagy valószínűleg mindig rejtve fognak maradni az emberi értelem előtt.” Az is tanulságos, hogy az imént felsorolt négy modern szimbólum közül melyiket tartja legfontosabbnak Várkonyi. Szerinte jelenünk legfőbb jelképe az erő, pontosabban az erőszak. A fenti kritikai észrevételek után (melyeket egy figyelemreméltó, bár rövid mítoszkritikai összefoglaló egészít ki) tér rá a pécsi gondolkodó a Paradicsomnak, és a belőle való kiűzetésnek a történetére. Vezetünk szó szerint *történetet*, hiszen a szerző módszere a terjedős példák felhozása, a *mesélés*, az olvasót szórakoztatva tanítás-okítás. Várkonyi végigvezet minket az emberiség szellemi és kulturális-civilizációs történetén.

Az első embert a lehelettel és fénnel való felruházása teszi Istenhez hasonlóvá. (Lehelet és fény, azaz lélek és szellem.) Pontosabban Isten képmásává, tökéletes lénnyé. Várkonyi a mítoszok alapján különbséget tesz Adam Kadmon és Is-Ádám között. A *Bibliában* szereplő kettős teremtményt így azzal magyarázza, hogy előbb létrejött Adam Kadmon, a tökéletes ember majd ő is tevékenyen részt vett Ádám és Éva teremtésében. A bűnbeesés után az ember elvesztette halhatatlanságát, ami lehetséges, hogy a halál bűnéről való tudás (bűn-tudat) hiánya volt, és a fény helyett az anyagba öltözött. Milyen lehetett az első tökéletes ember, Adam Kadmon?



Bármilyen meglepő, Várkonyi — illetve az általa egybegyűjtött mítoszok sora — megpróbálkozik a válasszal. Először is androgün volt, mint az Istenek. Nemfölkötti, potenciálisan kétnemű. Ezt alátámasztandó mitológiai vezetőnk, Várkonyi megpróbálja a régi korok összes isteneinél a kétneműséget kimutatni, ezáltal igen bonyolulttá teszi és megnehezíti az istenek nemi életét. A kasztrációs rítusokról szólva megállapítja, hogy a nem nélküli nemzés fából, vaskarika, sőt, életellenes. Az emberben is felfedezi a kétneműség maradványait (pl. a férfiak mellbimbói esetében) és a homoszexualitást is a csökevényes kétneműség számlájára írja, ugyanakkor kijelenti, hogy „Az elferdült vagy fajtalan szerelmi életnek nagy része volt a görög nép hanyatlásában.” Adam Kadmonnal kapcsolatban azt is tisztázza, hogy nem helyes vele kapcsolatban az „ős” ember kifejezés használata, helyette inkább a régi-ember összetételt kellene alkalmazni. A régi ember régi Istene a kozmikus rend megalkotója volt, és mivel a régi minden ízében a kozmossszal élt együtt, egyúttal az erkölcsi rendet (az emberi viselkedés módját) is ez az Isten alkotta meg. Korunk primitív népeinél keresi a régi ember nyomait, de kijelenti: „A természeti ember mint »élőős« és mint »primitív típus« egyaránt fikció.” Mégis miért állapít akkor meg érvényesnek vélt általánosságokat a jelenkori egyszerű társadalmak megfigyelésének kapcsán? „Az ősnépek titka abban áll, hogy roppant koruk, minden tapasztalatuk és aggastyán bölcsességük ellenére fiatalok tudnak maradni, megőrizték az élet szeretetét, nem oltották belé idegen célokat, s igyekeznek hívek maradni a természet alapelvéhez, a harmóniához.” Az egyszerű társadalmak a szerző szerint tisztában vannak azzal, hogy nem a Paradicsomban élnek, de a paradicsomi létről közvetlen tudásuk van, mivel emlékeznek rá, ősatyáik ott éltek.

Mítosz és tudomány viszonyában oly módon állítja fel a relációt vezetőnk, hogy nem a tudomány kommentálja a mítoszt, hanem a mítosz a tudományt. Csúsztatásaira, hibáira jellemző, hogy Michelangelo, Krisztus-ábrázolását, melyet utólag ágyékkendővel láttak el az egyház szemérmes védői, ő szoborként mutatja be, holott ez az alkotás a Sixtusi kápolna *Utolsó ítélet* freskójának a része, festmény. (247.) Az viszont talán helytálló megállapítás, hogy a nyugati társadalomból a középkorban tűnt el a valószínűleg mágikus ihlet teremtő és értő ereje. Különösen érdekesen hangzik ez, ha Schelling kijelentése mellé helyezzük, mint ahogy Várkonyi is ezt tette: „A természet nem tudomány által tud, hanem a maga lényege útján, vagyis mágikus módon.” A kozmosz és az ember princípiuma tehát közös, illetve közös volt. Még pontosabban: az ember régen tudott erről a közösségről;

s mára ez a tudás elhalványult. Az európai ember elvesztette kultúraalkotó képességét. Az ember a bűnbeeséssel kihullt a kozmosz isteni közösségéből, ettől a pillanattól kezdve epigon és egyre inkább az. Az európai ember nagyképű és korlátolt. Tévedéseire Jung is rávilágított munkásságával, Várkonyi azonban nem idézi őt fontosságának megfelelően. Az *elveszett Paradicsomban* később is észrevehető lesz: ez a mellőzés (bár többször hivatkozik rá a szerző), különösen Jung mítoszkritikai munkásságának feldolgozása nem tűnik elégségesnek.

Adam Kadmon, illetve a régi ember, a második teremtkor létrejött Is-Ádám három szemmel bírt Várkonyi szerint. Ez a szem a tobozmirigy volt, melynek nyomai még megtalálhatók az élővilágban. Később az értelmi képességek a szellemiek elé helyeződtek, s az ember evolúciója során „lemondott” harmadik szeméről, mely feje tetején foglalt helyet. Ez az előadás két olyan kérdést vált ki az olvasóban, melyre sem ekkor, sem később nem kap választ: a Paradicsomból történt kihullás (evolúció?) pusztán a tobozmirigy és a nagyagy fejlődéstani szerepcseréje volt? A régi ember háromszemű androgün volt? Egy korábban felvetett episztemológiai problémának a végére azonban pont kerül. Várkonyi a darwini evolucionizmust a newtoni fizikai világnép alapjain álló elméletnek tartja, s ezzel nem kevesebbet állít, mint hogy az azóta a fizikai kutatásokban bekövetkezett jelentős fordulatok miatt éppenhogy jól megokolható. Az *elveszett Paradicsom* evolúciókritikája, különös tekintettel az evolúció relativitásának elvére.

A továbbiakban a régi ember régi Istenét vizsgálva szerzőnk tételesen kimutatja a monoteizmust, annak gyökereit, vagy utóhatását Egyiptomban, Izráel-népénél, a perzsáknál azaz a párszínál, az etruszoknál és végül maguknál az istenekben tobzódó rómaiaknál is. Érvelése annyira logikus és meggyőző, a bizonyításra felhozott anyag pedig olyan sokrétű és gazdag, hogy próbálkozása legalábbis tiszteletet érdemel.

Ezt a gondolatmenetet folytatja a könyv címadó V. Fejezete, *Az elveszett Paradicsom*. Csak éppen itt-ott csúsztat. A pécsi gondolkodó a teremtést erkölcsi műként aposztrofálja, holott később ő maga írja, hogy mivel nem létezett semmi, jó sem, így rossz sem létezhetett és fordítva. Sorra veszi a kultúránk által ismert mitológiák teremtményeit, elemzi őket, figyelemreméltó szerénységgel és témája iránti tisztelettel. Csupán ír-kelta mitológiai fejtegetései tűnhetnek zavarosnak a témában jártasabbak előtt. Jellemző, hogy Várkonyi ehelyt egyenlőségjelet tesz a Paradicsom és a túlvilág közé, ezzel is éppen az adott témájához idomul. Mesemondó, legmesszebbmenőikig tájékoztató stílusának jellegzetes jegye ez: még alapvetésében

meghatározott témáját is hajlandó vizsgált tárgya kedvéért háttérben tartani, hogy az elemzés során valami más, eddig ismeretlen tűnhessen elő. Az az összes mítoszból egyként kitűnik, hogy a paradicsomi ember a teljesség állapotában jót, rosszat nem tudhatott, mert a különbség (vagyis a *kettő*) már önmagában megbontja a harmóniát. A kozmosz ideája a földi, tehát a Paradicsomból kiűzött emberben nyer alakot, itt szinte Hegel gondolatai köszönnek vissza: a világ a szellem megjelenésévé lesz, megvalósulásává. A teremtés ma is folyik, mégpedig azért, mert az időn kívül áll. A bűn és bűnhődés pillanatában androgün paradicsomi létezőből nemcsak férfi és nő lett, hanem értelmi és természeti szakadás is következett. Az első bűn éppen a különbség felismerése volt, a tudat a bűn tudata, a különbözőség tudata — büntudat. A büntetés a halandóság, mivel a harmónia megbomlott, létrejött a mozzanat — időiség. Itt Várkonyi azt a példát hozza fel, miszerint az orpheuszi hagyományban az emberek a titánok leszármazottai lennének, ennek azonban ellentmondani látszanak maguk a fennmaradt töredékek, másrészt például Mircea Eliade ezirányú kutatásai (lásd például *Vallási hiedelmek és eszmék története II. XXII. fejezet. Orpheusz, Püthagorasz és az új eszkatológia* 145-167.). A szerző által tárgyalt mitológiák okfejtése nagyjából a következő ezek után: a bűnös (bűnbeesés után) tökéletlen — a test bűnös (ő a tökéletlen rajtunk; halhatatlan szellemünk és lelkünk nem lehet az) — a lélek bemocskolódik a bűnös test börtönébe zártan — a halál a lélek megtisztulásának esélye. A helyzetet bonyolítja a bűnbeesés aktuálával kapcsolatban, hogy mind Lucifer, mind Prométheusz (tűz, azaz fényhozók mindketten) a szellemet jeleníti meg. A szellem ajándékai tehát a bűn forrásaivá is válhatnak, ennek emlékét őrzik a vízözön-legendák az emberiség ősi hagyományaiban. A rossz (mert nem az embernek való) szellemi javak birtokában nemcsak az ember kezdett el bűnözni, a természet is megbolydult, melyet az Isten éppen az ember kezére bízott volt. Ez volt a természet elleni bűn, az ember elhagyta és kifosztotta a rábízott létezőket (mint ahogy az ipari forradalom óta napjainkban is ez történik újra). Várkonyi véleménye szerint az özönvíz előtti bűnökkel vált véglegessé az elszakadás a Paradicsomtól. Innentől az emberiség története a Paradicsom utáni sóvárgás története. Pontosabban ott kezdődik a történelem, mikor az ember ráébred kitesztettségére és bizonyos visszatérésre vágyik az emlékeiben élő Paradicsomba (Gan Eden), illetve vissza akarja szerezni azt. Ez a törekvés sokrétű (mint ahogy az emberi teremtmény is az), lehet pszichés, fizikális, erkölcsi, szellemi vagy midezek egyszerre. Várkonyi azokat a kultúrákat kutatja, melyekben még élénken élt Gan Eden tudata, így jut el

a sumerekhez, kiket archetipikus jelentőségűeknek tart az emberiség civilizációs folyamatára nézvést. Véleménye szerint a sumérok túlkultúrált, koravén nép és társadalom voltak, megvolt bennük a vallásra való képesség tehetsége (mint ahogy szerzőnk szerint ez a képesség mindig tehetség kérdése). Elemzi kulturális-civilizációs eredményeiket, különös tekintettel csillagászati és matematikai fejlettségükre, de kijelenti, hogy matematikai-fizikai kutatásaik mindig vallási, kultikus gyökerűek voltak, ahogy találónan megjegyzi: az égbolt a sumerek számára nem számtankönyv volt, hanem képeskönyv, az isteni rend megjelenése, leképeződése. A sumer és az egyiptomi nép optimista volt. Szerették az életet, tagadták a halált. Éppen ezért volt rendkívül fontos mindkét kultúrában a halottkultusz: az élet átváltozó képességébe vetett tiszta hit miatt.

Az elveszett Paradicsomot minden civilizáció újra és újra meg akarta jeleníteni, ha csak jelképi formában is. Egy sem volt hajlandó lemondani az emlékérről. Ennek a folyamatnak a nyomait kutatva vezeti az olvasót Várkonyi mandalák, szent hegyek, városok, mennyei birodalmak és piramis alakú épületek között az emberiség szellemi történetének kacskaringós útján. A mandala szót szanszkrítből vezeti le, de kitér Jung magyarázataira, sőt esettanulmányaira is, majd a mandalákat a paradicsomjelképek közé sorolja. A mandala teremtetés-létrehozását időtől független intuitív szellemi-lelki tevékenységnek tartja. Ezek után áttér a szent hegyek bemutatására, s ennek kapcsán a magyar mitológiát is beemeli a vizsgálat körébe, főképp Vámos Ferenc munkásságára és gyűjtésére hivatkozik, tizenhét magyar meséről mutatva ki, hogy ősi, kozmikus gyökerű. Sajnos meg kell jegyezni, hogy Várkonyi hibát követ el akkor, amikor bizonyítási-szemléltetési eljárásába hivatkozási alapul citál egy olyan kuruc-nótát, melyről legalábbis nem eldönthető, hogy nem Thaly Kálmán plágiuma-e, sőt szerzőnk bevallja, hogy ez előfordulhat, de ez őt nem zavarja különösebben. Vasorrú Bába-magyarázata pedig inkább csak odavetett ötlet, ráadásul nem is biztos, hogy helytálló. [Róheim Géza ennél mindenestre logikusabb magyarázattal szolgál, a magyar halottkultuszba sorolva a Vasazaz megfeketedett orrú Bába-Banya (idős halott ember) problémáját.] A mítikus panoráma, amit olvasója elé tár, azonban itt is teljes. Mindenképpen el kell gondolkodni azon, hogy az ilyen teljességigény nem okozhat-e szükségszerűen kisebb-nagyobb tévedéseket. Igaz, ezek egy rendkívüli szellemi tevékenység értékelésekor nem a legfontosabb bírálati tényezők. Tanácsos ezekben a szintézisekben inkább a mű mondanivalójának, azaz alapvető törekvésének ívére figyelni, mint ahogy dolgozatom

elején is erről volt szó. Ez azonban nem jelentheti azt, hogy további tévedések, hibák mellett szótlanul elmenjünk. Ilyen például a sintoizmus-interpretáció: valószínű: ugyanis, hogy nem a japán császárok vették fel „isteneik” nevét, a nekik emelt templomok után, hanem az ősök tiszteletéből kifolyólag nevezték el a templomokat az uralkodók felmenőiről, s őket (illetve jelenlévő szellemeiket) tisztelték ott, az uralkodó neve pedig örökölt avagy a nagy előd iránti tiszteletből felvett név volt. A 391. oldalon Várkonyi a Grált a Kábához hasonlóan a szent kövek közé sorolja (érthető, a szintézist minél szélesebb körre akarja kiterjeszteni), bár az nem kő volt, hanem szent kehely, melybe az Úrjézus értünk hullott vérért fogták fel. Annál is furcsább ez, mivel ahhoz, hogy a germán-kelta mitológiát is bekapcsolja a kövek tiszteltébe, elég lett volna megemlíteni a rúnairással ellátott köveket melyeknek kultikus jelentőségük volt (mint ahogy másutt említi is a rúnákat a szerző).

A piramisról is mint szent hegyről beszél, s a világ számos pontján és a földrajzi távolsággal párhuzamosan időben is egymástól igen távol létrehozott piramisszerű építményekről értekezve Várkonyi újra visszatér könyvének egyik legfontosabb megállapításához: a tér-idő viszonylagosságának tételezéséhez. Ezúttal egy újabb terminust vezet be, az eszmeidőt. Az eszmeidő *Az elveszett Paradicsom* írója számára fontosabb, mint a fizikális idő, mert nem a szent építkezések időbeli eltérései a fontosak a kutatás számára, hanem az észme, a késztetés, amely közvetlenül vagy közvetve emelte őket. A földi kozmosz hármas alapozású. Központja: a templom, a városközpont és a versenyter. A versnyjátékokról Várkonyi úgy véli, hogy az etruszkok halotti kocsiversenyeiből-játékaiból fejlődtek ki, pontosabban az Endümión-Szeléné kultuszából, s ennek tárgyi nyomait is kimutatja a kocsiversenyek lebonyolításával és berendezéseivel kapcsolatban. Újból vitatható forráshoz nyúl azonban, mikor idézi Tertulianus elfogult etimologizálását, miszerint a Circus szó eredete Circé pogány (= bűnös) istenn kultusza körül kereshető. Ugyancsak figyelememéltó, hogy Várkonyi a matriarchátusnak egész fejezetet szentelve, jóformán minden eddigi civilizációban megpróbálja kimutatni az „anyajog” nyomait. Talán túlzás ezeknek a társadalmaknak az egyetemes meglétét, illetve megvoltát tételezni (helyesebb lenne egy olyan történeti-földrajzi regionalitás felvetése, mint amilyenről a régi ember és a régi Isten kapcsán írt szerzőnk, a mű első felében), némely megállapítása viszont elgondolkodtató. A nő-elv alapját az anyaság intézményében látja, hangsúlyozza, hogy a matriachátusban élő népek nemhogy semmire nem becsülik a szüzességet, de konkrét eseteket

sorol fel, amelyekből kitűnik, hogy félnek tőle és istencsapásának tartják. A legfontosabb azonban valószínűleg egy újabb episztemológiai észrevétel: az anyajog és az apajog (azaz a társadalom alapító tényezője) nem függ a kiemelt termelési módok specifikumaitól. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy nyugati civilizációnkban is — mely nyilvánvalóan patriarchális alapú — kimutatható, főleg pszichésen) a matriarchátus jelensége, a nőjog. Végül ezt a fejezetet is bekapcsolja az elveszett Paradicsom problémakörébe: a nő hivatása, hogy az anyaggal (anya) kívánjon megbékélni, a férfié, hogy a szellemmel (értelem?), hogy az elszakadt részek újra egymásra találjanak (androgün mítosz). „A férfi az Eget kívánta lehozni a Földre, a nő a Földet emelte az Ég közelébe.” — írja.

Várkonyi univerzális mitogenezise, melyet az istenek fiainak, királyoknak szentelt fejezetben tár elénk ökomenikus mítoszkarnevál. Jellemző, hogy míg a legtöbb szellemtörténész pszichológiai, mitológiai, antropológiai, teológiai, filozófiai, földrajzi, történeti alapokon próbálja az emberiség „eredeti” hagyományainak szintézisét adni, vagy meg sem próbálkozik ezzel, s a kisebb-nagyobb átjárhatóságokat, átfedéseket figyelembe véve többé-kevésbé önálló fejlődési formákról beszél, addig Várkonyi számára pillanatig sem kétséges ez az egyezés, és komoly magyarázat nélkül hagyván, kiindulópoznak veszi a közös eredetet, sőt utal arra, hogy ez a közösség talán máig megvan. Az ember és az Isten eredeti kétneműségéről szóló fejtegetéseivel kerül önellentmondásba, mikor Apollónról, akiről már előbb kimutatta a kétnemű eredetet (akárcsak testvéréről, Artemiszről), így ír: „Sajnos a mitológiai rokokó aztán elnőiesítette, afféle halhatatlan dandyvé változtatta.” (556.) Ezt a kijelentést egy későbbi mitológiai eklekticizmus tételezése (mint ahogy a gnózis valóban eklektizálta a mítoszokat) sem menti, ha elfogadjuk szerzőnknek azt a feltételezését, hogy a történeti idők folyamán a nemek közti különbség (nem kifejezetten fizikális értelemben) egyre nő, hiszen így Apollónak egyre inkább férfiasodnia kellett volna, másrészt, ha a görögök valóban elmerültek a homoszexualitás ingoványában, akkor (és itt főképp a platoni szerelemfelfogásra hivatkozom) nem valószínű, hogy a napistennek éppen nőies bájait domborították volna ki.

Várkonyi Nándor fontosnak tartja annak bizonyítását, hogy a régi kultúrák szellemisége, tudása valóban a csillagos égből szállt le, jelképrendszerét onnan vette, tehát kozmikus tudomány volt. A régi ember számára példaértékű volt a csillagok üzenete arra nézvést, hogy miképp vezesse életét, a király miképp irányítsa a népet. „Király az, aki isteni tulajdonságokkal rendelkezik.” — írja, percig sem hagyva kétséget afelől,

hogy szó szerint értendő ez a formula: a királyok Isten kegyelméből, vagy még inkább Isten kegyelmében uralkodnak. „A király hatalma isteni hatalom, a papi hatalom a rítus hatalma.” A rítusrend isteni-kozmikus természettudomány — ezért függesztették tekintetüket a csillagos égre egész kultúrák a történet előtti időkben.

Az *elveszett Paradicsom* alkotója egészen napjaink szellemiségéig követi figyelemmel a szellemtörténetet. Láthatjuk, hogy lesz a mindennapokban megélt isteni üzenetből, az „élet”-ből titok, misztérium. A tan ismerete titkossá válik, ha megmentésének a rejtőzködés, titkolózás az egyetlen módja. De mit rejtettek a műsztészek halálbüntetés terhe alatt az emberiség szeme elől? Éppen a Paradicsomról, az egykor létezett emberi-isteni egységről való tudást, emlékeztet. A legtöbb misztérium alapja Várkonyi szerint az egyetemes Napmítosz. A titkok (vagy a titok?) őrzői bálvány formájában képezték le az istenit a laikusoknak, képként vagy hieroglifában a papságnak és matematikai-csillagászati képletek formájában az avatottaknak (legalábbis a közép-amerikai régi indián kultúrában, de a fokozatosság elve egyetemes lehetett, mint ahogy talán ma is az.). Várkonyi szerint a beavatottak a világot átjáró és rendező erotikumot akarták megismerni, nem valószínű, hogy fizikai formájában. A bölcs mindent megért, aki megért, az megbocsájt, és aki megbocsájt, az szeret. Szerzőnk hosszasan idézi Szent Ciprián igen tanulságos visszaemlékezéseit, mivel ebből talán rekonstruálható a beavatási folyamat, sőt talán maga a misztériumok lényege is. A rítus az őseredeti atomikus pillanathoz kapcsolja vissza a műsztészt, a létrejövés, a teremtés aktusának pillanatához. Ekkor megvilágosodik és átlátja azt, amit *Az elveszett Paradicsom* első fejezetétől kezdve kutatunk: a mindenség (kozmosz) mű, cél és értelem nélkül. A természetközösség paradicsomi állapotában az ember élete folytonos szertartás. Részt vesz a Műben. Ez az állapot vált titokká, misztériummá az ember számára, amikor a Paradicsom elveszett. A rítus kivált a mindennapokból és ünnepéllé lett, kísérletté a paradicsomi állapot visszaidézésére. A megváltás eszméje és rituális gyakorlata vált a misztériumok egyik fontos szervezőelemévé. Maga az eszme kozmikus eredetű sors(halál)-átvállalás. Jézusnak, a megváltónak a történetét Várkonyi a sumér eredetű Tammúz-Bel Marduk mítosszal állítja megdöbbenő párhuzamba. Arra a következtetésre jut, hogy Jézus a misztikus világkép betetőzője, a világmisztérium megoldója, sokkal több, mint egyszerű utánzata a számtalan Mithrásznak, Kršnának, alvilágba leszálló, vagy minden tavasszal újra éledő istennek-félistennek. Vele záródik az emberiség Paradicsomból történt kiszakadásának következő

korszaka, a misztériumoké. De mielőtt még végleg eltűnne a misztérium az emberiség tudományos-rituális érdeklődésének horizontjából, a gnózis korszaka következik, mely megalomániás mítoszkarnevállal búcsúztatja a kort, melyben végképp letűnni látszik a régi ember. Várkonyi viszonya a gnózishoz a józan kritikus magatartásával jellemezhető. Nem vonja kétségbe a mozgalom nagyarányú voltához képest csekély számban fennmaradt források fontosságát, de kimutatja mitológiai következtelenségeiket, s alaposan szemügyre veszi az istenkimérákat, melyeket a tudományba oltott vallás e buja televénye felnevelt. A gnózis minden vallást elfogad — mutat rá szerzőnk —, de ezek programszerűvé tételével éppen a vallásokat alapító hitet számolja fel. Nincs ellentmondás a Várkonyi művében alkalmazott mítosszintézis és *Az elveszett Paradicsom* alkotójának gnóziskritikája között, éppen ő határolja el magát a legegységelműbben a gnózistól, mikor így definiálja azt: „A valódi gnoszticizmus akkor kezd csírázni, amikor megindul a tanok és rendszerek, a mítoszok és misztériumok válogatatlan vegyítése egy ésszerű világkép szerkesztése céljából, s akkor válik gnózissá, midőn e világkép ismeretét, bírását misztikus-gyakorlati (vallási) úton igyekeznek megszerezni, és átélés révén megvalósítani.” Várkonyi ír arról is, hogy a felbolydult világban mindenki az egyetlen igazság hirdetőjének hitte magát, s amit ennek alátámasztására Szent Jeromostól idéz, azt hiszem, ennek a dolgozatnak a lapjaira is kíváncsodik, mivel — úgy tűnik — nem sokat változott a világ ezen a téren (Szen Jeromoséhoz hasonló keserű észrevételek azóta is születtek, napjainkban magyar nyelven éppen Határ Győző tollából).

„Paraszt, kőműves, asztalos, kovács, esztergályos, takács, cserzővarga és legközségesebb házi eszközök mestere sem lehet senki tanulás nélkül. Az orvostudományt orvosok művelik, az ipart iparosok. Csak az Írás tudományának művelésére tartja magát mindenki alkalmasnak. Tudósok, tudatlanok folyamatosan írunk műveket. Ehhez mindenkinek van bátorsága: fecsegő vénasszonyok, eszükhagyott aggastyánok, nagyszájú szofisták mind darabokra szedik az Írást, mind tanítják, mielőtt valamit is tanultak volna. Egyesek magasra vont szemöldökkel filozofálnak, merész szavakat eregetve a kis hölgyekkel a Szentírásról; mások — proh pudor! — asszonyoktól tanulják, amivel férfiakat okosítanak, sőt szemtelenül előadják, amit ők maguk sem tudnak.”



Mivel lehet magyarázni ezt az általános zűrzavart, melyben piaci kofák módján adták-vették a régi ember hagyományának félreértelmezett foszlányait? Várkonyi a következő megállapításra jut: az időszámítás kezdete körüli időkben az ember úgy érezte, az Isten elhagyta őt, nincs már a világban, nincs már a világgal. Ennek az ellenkezőjét igyekezett bizonyítani mindenki görcsös elszántsággal? Meglehet.

Itt zárul a mű, mely megpróbálta nyomunkövetni egy polihisztor alaposságával és szerénységével az emberiség, pontosabban az ember történetét a számára legalapvetőbb kérdések szemszögéből: Kik vagyunk? Honnan jöttünk? Mi értelme van ennek az egésznek? Várkonyi zárszava után *Függelékkel* egészítette ki könyvét, újabb bizonyítékát adva ezzel nyughatatlan, örökös mesélőkedvének, mely gyakran ragadtatta túlzásokba, de egyszersmind gigászi vállalkozásának egyik legfontosabb segítője is volt. Az *elveszett Paradicsom*hoz mérhető munka valószínűleg még nem született magyar nyelven, s akkor is hiányozna talán, ha nemlétéről nem tudnánk, mert kérdései az ember örök kérdései maradnak.



**AZ ABSZURDTÓL VALÓ ELHATÁROLÓDÁS KÍSÉRLETE**  
(Kérdőjelek Mrožek és Örkény  
drámaírói tevékenységének megítélésében)

„Az az irodalmi, drámai, színházi irányzat, amelyet abszurdnak nevezünk, az ötvenes években kezdődött, a hatvanas években teljesedett ki, Kelet-Európában a hetvenes években élte virágkorát — és mára vége.” — nyilatkozta Martin Esslin 1990 júniusában.<sup>1</sup> A *The Theatre of the Absurd* szerzője, egy azóta is sokat vitatott műfaji kategória megalkotója a krakkói Mrožek Fesztivál alkalmából tartott előadásában kifejtette, hogy az abszurd egy ideje Kelet-Európában is csak megváltozott formában, többnyire eszközeiben él tovább, hiszen reprezentáns alkotói: Mrožek, Havel, Örkény „nyíltan politikai abszurdot” írtak, azonban mára a politikai-társadalmi körülmények megváltoztak.

Figyelembe véve, hogy Örkény életműve sajnálatos módon a változások előtt egy évtizeddel lezárult, Mrožek és Havel pedig más-más okból ugyancsak jóval korábban elfordult az Esslin által kodifikált stílustól, megállapítható, hogy a magyar származású teoretikusnak csak részben van igaza. Régióink irodalmának a közelmúltban lejátszódott folyamatait ugyanis több szempont bevonásával, mélyebb és differenciáltabb elemzést követően lehet majd csak értékelni. Annál is inkább, mivel problematikus a korábbi, „kelet-európai abszurd” kategóriájának a használata, valamint bizonytalan az ebbe a körbe sorolt szerzők, alkotások megítélése.

Mint köztudott, Esslin tíz évvel korszakalkotó művének megjelenése után jelentkezett *Östliche Absurd* című tanulmányával, melyben még egyszer áttekintve az abszurd nyugati képviselőjének tevékenységét, hatásuk elemzésére tért át. Kelet-Közép-Európában a „szocialista realizmus” dominanciájának meggyengülése után lelt termékeny talajra az eredetileg a „nyugati” pesszimizmus kifejezésére alkalmas színházi forma, és eltérő irodalmi jelenségeket eredményezett. Az abszurdok kegyetlen metaforái politikai allegóriákká váltak, az ironikus hangvétel pedig afféle „ezopuszi nyelv-

---

<sup>1</sup> Csáki Judit: „Az abszurd színháznak vége — beszélgetés Martin Esslinnel.” In *Színház* 1990. november 28.

ként” működött. Minthogy Kelet-Közép-Európában az abszurd égetően fontos közügyek taglalásának színpadi nyelve lett, valójában realista tartalmú dráma született abszurd megfogalmazási formában. Esslin Mrožeket tartja ezen irányzat legjelentősebb alakjának, így többnyire az ő drámaírói módszereinek vizsgálatára építi elemzését. A mrožeki módszer alapjául szolgáló paradoxon, mely az abszurdnak tűnő alapszituációt realitásként ábrázolja, a groteszk elemek hangsúlyos jelenléte által válik karakterisztikussá. Valójában e tanulmány megírásakor talán még nem is volt felmérhető az, ami később egyre nyilvánvalóbb lett, s a „kelet-közép-európai abszurd” terminus használatának jogosságát megkérdőjelezte. A műközpontú elemzések világítottak rá arra, hogy a kétségkívül meglévő hasonlóságok ellenére divergens fejlődési folyamatok állomásait jelzik a vizsgálódás körébe vont drámák. Az a törekvés, mely ezen alkotásokat egy homogén csoport tagjaiként igyekszik meghatározni, éppen legsajátosabb, lényegi vonásaikat hagyja figyelmen kívül. Esslin terminológiai pontatlanságával kapcsolatban, egyébként hasonló kifogás már az első, alapvető tanulmányát követően is megfogalmazódott, s ennek nyomán próbálkoztak mások találhatóbb megjelölésekkel: így Bob Mayberry a diszharmónia színházáról” (theatre of discord), Pierre Voltz „szokatlan színházról”, Emmanuel C. Jaquart pedig a „gúnyolódás színházáról” beszél.<sup>2</sup>

Az esslini meghatározás szerinti kelet-európai abszurd kategóriába sorolt írókat számos kutató említi úgy, mint az irodalmi-színházi groteszk képviselőit. Közéjük sorolható József Kelera, aki kezdettől figyelemmel kíséri Mrožek pályáját, s az íróról szóló első cikke után több mint húsz évvel, tehát távlatból, értékeli a szerző korai műveit groteszknek.<sup>3</sup> Nézete szerint e sajátos dramaturgia lényege abban ragadható meg, hogy egy parabolisztikus alkotói formában minden szinten — a jelenségek egybejátszatásától az alakok elszemélytelenítésén és a szituáció felépítésén keresztül egészen a dialógusok megszerkesztéséig és a nyelvhasználatig — jelen van a groteszk minőség. Az a tény, hogy Mrožek túlnyomórészt pályája kezdetén művelte ezt a színpadi kifejezőmódot, később azonban fokozatosan eltávolodott tőle, azzal magyarázható, hogy a groteszk a szerző esetében a politikai

---

<sup>2</sup> Mayberry, Bob: *Theatre of Discord — Dissonance in Beckett, Albee and Pinter*. New York, 1989. 17-18.; Voltz, Pierre: *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, 1974. 49-56.; Jacquart, Emmanuel C.: *Le théâtre de dérision — Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard, Paris, 1974. 11.

<sup>3</sup> Kelera, József: „Polska dramaturgia groteski.” In *Dialog* 1988/5, 120.

berendezkedés következtében kialakuló társadalmi viszonyokkal szemben felépített emberi, művészi, morális tartás formai megnyilvánulása.

A groteszk megjelölést több elemző pontatlannak érzi, és megkülönböztető jelzők kíséretében használja az adaptálhatóság érdekében. Bátorítást meríthetnek Bahtyintól, aki maga is elkülöníti az avantgárd áramlatában jelentkező, ám a romantikára jellemző groteszk hagyományát folytató megnyilvánulási formákat egy újabb, az egzisztencialista filozófia vonzásában megjelenő, „realista” groteszktól.<sup>4</sup> Ő talán az első, aki ráirányítja a figyelmet a groteszk és szatirikus ábrázolásmód kapcsolatára is, melynek éppen Kelet-Közép-Európában lesz jelentősége. Az avantgárd-realista groteszk elhatárolás használhatónak tűnik abban az esetben, ha azt kívánjuk érzékeltetni, hogy Beckett, Ionesco — vagyis a „nyugati abszurdok” — valamint a „keletiek” közül Mrożek nem sorolhatók egy csoportba például Örkénnyel. A realista groteszk ábrázolás esetében nemcsak a kiindulópont valóságos, hanem az a megengedő mozzanat is, mely szakítva az „abszurd groteszkek” katasztrófikus világlátásával, az egyoldalú negativizmussal, felmutatja a létnek a tragikus helyzetekből kivezető alternatíváit is — még ha e lehetőségekkel a hősök nem is élnek. „Az élet abszurd jelenségeiből nem azt a következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen, kibírhatatlan... mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért érdemes élni.”<sup>5</sup>

Anna Błaszkievicz a groteszk abszurd-realista vonulatának szembeállítását használja fel a Mrożek írói pályáján bekövetkező fordulat értékeléséhez.<sup>6</sup> Úgy véli, hogy a *Rendőrség* vagy a *Nyílt tengeren* abszurd látásmódja *A púpos* esetében már megváltozik, és a konfliktus megragadása csakúgy, mint a tárgyalási mód realista dimenzióban történik. Bár a „realista groteszk” besorolás bizonyos esetekben használhatónak tűnik, mégis kételyeket ébreszthet, mivel az elemzések többsége éppen az abszurd-groteszk, valamint a realizmus-groteszk esztétikai fogalmak elhatárolódásából indul ki, s összefüggéseik mechanizmusát nem tisztázza kellőképpen.

<sup>4</sup> Bahtyin, Mihail Mihajlovics: „A népi nevetéskultúra és a groteszk.” In *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1976. 329-351.

<sup>5</sup> *Párbeszéd a groteszkről. (Beszélgetések Örkény Istvánnal.)* Szerk. Radnóti Zsuzsa, Magvető, Bp., 1981. 250.

<sup>6</sup> Błaszkievicz, Anna: „»Garbus« i »Male listy«”. In *Dialog* 1977/3, 106-109.

Magyarországon is akadnak elemzők, akik élnek a fent említett terminológiai megoldásokkal. P. Müller Péter korábbi tanulmányában fenntartás nélkül említi e fogalmakat, később azonban már a kelet-közép-európai drámákról szóló munkájában árnyaltabban közelíti meg a kérdést.<sup>7</sup> Berkes Tamás gondolatmenetében szerencsésen kerül ki a groteszk tipologizálása során adódó csapdákat azáltal, hogy e kategória működését alapvetően történelmi-társadalmi meghatározottsága felől vizsgálja.<sup>8</sup>

Az európai irodalomtörténet-írás egy vonulata — mint azt a fenti példák mutatják — a „drámai groteszk” vagy a „groteszk dramaturgia” kifejezéseket oly magabiztos természetességgel alkalmazza, mintha azok megoldást jelenthetnének az „abszurd” jelző okozta bizonytalansággal szemben.

„... az irodalomtörténet-írás is szemrebbenés nélkül használja szinonimaként e két szót, s ez nem is mindig az írói slendriánság, fölkészületlenség következménye, hanem a jelentésbizonytalanságé. A fogalom tisztázásával még adós az esztétika tudománya, ezért sajnos a terminológiai zavarral eleve s kiküszöbölhetetlenül számolnunk kell.”<sup>9</sup>

Maga Örkény számos alkalommal fejtegette esszéiben stílusának meghatározó jegyét, ám el kellett ismernie: „Furcsa dolog, hogy bár groteszk írásokat írok, nincs kiforrott elméletem róluk. Nem vagyok teoretikus...”<sup>10</sup> S azután bár számos — morális, filozófiai, esztétikai — oldalról közelíti meg a fogalmat, arra a következtetésre jut, hogy a groteszk sem nem művészi forma, sem nem stílusirányzat, hanem látásmód. A zavart az okozza, hogy a groteszk, mint esztétikai minőség, valóban fokozottan van jelen az ún. keleti-abszurd iskola drámaíróinál, amennyiben műveik jellegzetes eleme a groteszk paradoxon. Az is tény, hogy ez kihatással van a dráma világának számos komponensére, így a hangvételre, a szituációk megszer-

---

<sup>7</sup> P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető, Bp., 1990. Uő: *Central European playwrights within and without the absurd*. JPTE, Pécs, 1996.

<sup>8</sup> Berkes Tamás: *Senki nem fog nevetni*. Gondolat, Bp., 1990.

<sup>9</sup> Tarján Tamás: „Éljen a kérdőjel.” In *Kortársi dráma*. Magvető, Bp., 1983. 57-58.

<sup>10</sup> *Párbeszéd a groteszkről*. I. m., 118.

kesztésére, a mű színrevitelére, a színpad és a néző kapcsolatára stb. Azonban nem bizonyítható, hogy a groteszk olyan egységesítő tényező lenne, mely különálló, jól körülhatárolható drámai paradigmát eredményez. Kayser groteszk struktúrája a „tragikus értékvesztés — komikus értékfeltöltődés”, vagy más megfogalmazásban a tragikus helyi értékű komikus hiba — komikus jellegű tragikus vétek”<sup>11</sup> ismét csak elmélet, mellyel kapcsolatban a szerző maga is megjegyzi: „... amit groteszkként fogadunk be, azt a műalkotás szerkezetében semmi nem igazolja.”<sup>12</sup>

Teatrológiai szempontból természetesen nagy jelentőségük van a dráma szövegébe kódolt groteszk elemeknek, melyek a színpadon lépnek működésbe. „A groteszk a színpadon olyan hatásjelenség, amelyben a szélsőségesen ellentétes hatóelemek (fenséges/torz, tragikus/nevetséges) keveredése a szokatlanság erejével kelt komikus hatást.”<sup>13</sup>

P. Müller *A groteszk dramaturgiája* című alapos tanulmányában több oldalról igyekszik megvilágítani a groteszknak, mint esztétikai minőségnek a drámai mű hangvételét, szemléletmódját érintő sajátosságait, és elhelyezi a fogalmat a szatirikus, tragikomikus, abszurd kategóriák viszonyrendszerében. Ám ezután Örkény dramaturgiájának, mint egyedi variánsnak a sajátosságait tárja fel, és általános következtetésekre ennek során nem vállalkozik. Nem is vállalkozhat, hiszen a kelet-közép-európai groteszk képviselőiként emlegetett Mrożek-Havel-Örkény triász életművét áttekintve az eltérések éppoly fontosnak és lényeginek tűnnek, mint az egybeesések (ilyenekkel egyébként a „nyugati” abszurdokkal történő összevetés során is találkozhatunk, ahogyan ezt Esslin és P. Müller is megjegyzi). „A groteszk, amely hazánkban lassan Örkény István szinonimájává válik, egy olyan általános minőség, mely a különböző szerzőknél más-más módon konkretizálódik, más-más árnyalatban jelenik meg. A továbbiakban tehát nem azt próbálom feltárni, hogy groteszk-e ez az öt Örkény-dráma... hanem hogy miben rejlik az örkényi groteszk sajátossága.”<sup>14</sup>

Małgorzata Sugiera Mrożek dramaturgiájáról szóló disszertációjában

<sup>11</sup> Berkes, i.m., 21.

<sup>12</sup> Kayser, Wolfgang: *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stalling, Oldenburg-Hamburg 1957. 23.

<sup>13</sup> *An international Dictionary of Theatre Language*. Ed. Joel Trapido, Greenwood Press, London, 1985. 870.

<sup>14</sup> P Müller, i.m., 109.

ugyancsak óvatos, a „groteszk drámaíró” irodalomtörténeti besorolást nem kizárólagos érvénnyel használja. Mivel Mrożek kritikai értékelésének történeti áttekintése után elemzése is műalkotáscentrikusak, a konkrét irodalmi anyag vizsgálatának tapasztalataiból Sugiera is arra a következtetésre jut, hogy a „... groteszk írói technika leírása nehézségekbe ütközik, mivel hiányzik a groteszk modern drámára adaptálható definíciója.”<sup>15</sup>

Az abszurd dráma kelet-európai képviselői iránt érdeklődő kutatók egy csoportja új szempontokat próbál felvetni, és más perspektívából közelíti meg a kérdéskört. Közülük feltétlenül említést érdemel Marcin Broński, aki úgy véli, hogy bár Mrożeket groteszk szerzőnek tartják, mégis talán inkább a Wim Tiggess-féle nonszensz irodalmi kategóriájával lehetne jellemezni. Tiggess álláspontja szerint a groteszk esetében ismert formákból a fantázia segítségével épül fel egy deformált valóság, melynek bemutatásával az író elsődleges célja az, hogy érzelmi reakciókat — pl. félelmet — váltson ki. Ezt el is érheti, mivel mindvégig megőrzi ez a világ reális színezetét. A nonszensz ezzel szemben feltételezi a befogadó részéről az eltávolodást biztosító értelmi-intellektuális megközelítést — ahogyan Mrożek is -, érzelmi reakciót így nem vár el.

Feltűnő, hogy a nonszensz Tiggess—Broński-féle felfogása és alkalmazása mennyire eltér Esslinétől, aki a nonszensz lényegét éppen a logika béklyóitól való megszabadulás kiváltotta eufórikus érzésben látja.<sup>16</sup> Broński Mrożek korai drámáit mint értelemből és értelmetlenségből konstruált logikai játékot interpretálja. Miközben a groteszk inkább félelmetes — hiszen kayseri definíciójában is e struktúra alapja az, hogy az idegenné váló világban kívülről támad áldozataira valami megfoghatatlan erő -, Mrożek minden pesszimizmusa ellenére összekacsint az olvasóval, nem akar kétségbe ejteni, inkább megnevetetni. Mindez természetesen akkor lehetséges, ha az ismeretlen eredetű fenyegetés valamilyen formában testet ölt, vagy csak halványan is emlékeztet valamely konvencionális toposzra.<sup>17</sup>

Krzysztof Wolicki szintén kételkedéssel szemléli Mrożek groteszk íróként történő besorolását. A szerző egyfelvonásosait vizsgálva ugyanis arra a

---

<sup>15</sup> Sugiera, Małgorzata: *Dramaturgia Slavomira Mrożka*. Krakko, 1996. 81.

<sup>16</sup> Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Ford.: Szántó Judit. Színháztudományi Intézet, Bp., 92-94.

<sup>17</sup> Broński, Marcin: „O twórczości Slavomira Mrożka.” In *Teksty i preteksty*. Paris, 1981. 52.



következtetésre jut, hogy azok didaktikus célzattal a figura-szituáció oppozíciójára épülnek, ez pedig az egzisztencialista színházzal rokonítja ezeket a drámai szerkezeteket. Wolicki szerint Mrożek groteszk maszkja mögött a régimódi tézisdrámák szerzője bújk meg.<sup>18</sup>

Ismét más, szociológiai természetű szempontot vet fel eszmefuttatásában Jan Błonski. Mrożek első korszakának drámáit vizsgálva úgy véli, hogy az író moralizáló hajlamának ad teret paraboláiban, melyek olyan oppozíciós sémákra épülnek, mint az inellektus és a könnyörtelen fizikai lét, a kultúra bűvölete és az élet vaskos gyakorlata, a rend és a fejetlenség stb.<sup>19</sup>

Mind Örkény, mind pedig Mrożek kapcsán számos egyéb megközelítési módot is említhetnénk, melyek bár érdekes, megfontolandó szempontokat vetnek fel, a műfaji megjelölést érintő bizonytalanságot nem oldják fel. Megszoktuk ugyanis, hogy a drámának, mint műnemet és színpadi szöveget jelölő irodalmi kategóriának a minősítő jelzője általában egy korstílus neve (pl. klasszicista dráma), vagy árnyalhatjuk a fogalmat a műnemek vegyülésére történő utalással (költői dráma), esetleg megkülönböztethetők a műfaji variánsok valamely, az előadással kapcsolatos, sajátos vonással (iskoladráma, monodráma) — ám ezekben az esetekben a megnevezett irodalmi forma bizonyos szabályokkal körülírható. A „groteszk” jelző azonban az „abszurd”-hoz hasonlóan nem kapcsolódik sem korhoz, sem dramaturgiai rendszerhez, de még tágan értelmezett előadásformához sem, a drámára vonatkoztatva tehát alkalmatlanak tűnik arra, hogy különálló műfaji csoportot jelöljön. A drámai közegben megjelenő groteszk elemek nem adnak elég indokot erre, hiszen a drámatörténetet áttekintve nehéz lenne olyan korszakot említeni, ahol ne bukkannának fel az ókortól Shakespeare-en át napjainkig.

Mrożeket, miután 1958-ban debütál a *Rendőrség* című korszakalkotó, nyilvánvaló politikai áthallásokat kiváltó drámai parabolájával, „kinevezik” a lengyel, sőt, a kelet-európai abszurd képviselőjének. Megítélésének korai időszakában elemzői elsősorban azt kutatták, mennyiben rokonítható nyugati előfutáraival, később azonban egyre inkább a különbségek feltárása került előtérbe.

<sup>18</sup> Wolicki, Krzysztof: „W poszukiwaniu miary — Twórczość Slavomira Mrożka.” In *Pamiętnik Teatralny*, 1975/1 16-17.

<sup>19</sup> Błonski, Jan: „Mrożek i Mrożek.” In *Romans z tekstem*. Kraków, 1981. 179.

Oleg Sus már 1963-as cikkében körvonalazza azt a modellt, mely a drámaíró első pályaszakaszára, az ún. „egyfelvonásosok” korszakára többé-kevésbé jellemző, s amelynek lényege egy logikátlan konstrukció logikus destrukciójában ragadható meg. Sus felhívja a figyelmet arra a heroikus magatartásformára, amely ezekben a művekben megnyilvánul a világ „krisztályszerkezetbe” merevedett normáival szemben, és amely a valóság újragondolására indít — egészen az abszurditás határáig.<sup>20</sup>

Mrożek talán első és máig világszerte egyik legismertebb kutatója, Józef Kelera kezdetben hasonló irányt követ. Ő az arisztotelészi „reductio ad absurdum” logikai sémáját véli felfedezni e szokatlan színpadi művek dramaturgiájában.<sup>21</sup> „Az abszurd gondolkodás kimutathatja egy állítás hamisságát is, úgy, hogy az állítást végiggondolva nyilvánvalóan téves következtetésre jut.”<sup>22</sup> Ez a módszer több ponton megfeleltethető az Esslin által körülírt abszurd színház működésével, hiszen miközben feltárja, egyben az archetípusok mélyrétegéig redukálja a világ alapvető ellentmondásait. Mrożeknél ezáltal — ha sajátos formáiban is — megfigyelhető a nyugati abszurd drámákra oly jellemző „tisztá drámaiság”-hoz való eljutás szándéka. Míg azonban az Esslin által protodráma névvel jelölt színpadi forma az univerzális cselekvéstípusokat úgy jeleníti meg, hogy végkövetkeztetésével — hatályon kívül helyezve az etikát — megfosztja az ábrázolt világot minden értelmétől és céljától, addig Mrożek más módszert követ. Betartva a „ne magyarázzon, csak mutasson be” ionescoi elvét, az abszurditásnak csak addig a pontjáig redukálja a szituációt, hogy előtűnhessen a normák konfliktusa. Ehhez azonban szükség van arra, hogy a drámai figura még önmagát képviselhesse, ne elvont szerep-sémát testesítsen meg.

Annak megítélése, hogy Mrożek mennyiben kapcsolható az Esslin által egy kategóriába sorolt, bár önmagukban véve ugyancsak különböző, „nyugati” abszurdokhoz, avagy mennyiben képvisel egy teljesen más, „keleti” paradigmát, korszakonként változó.

Marta Piwinska és Alek Pohl<sup>23</sup> igyekeznek meghatározni Mrożek

---

<sup>20</sup> Sus, Oleg: *Teoria absurdu i humor absurdalny*. Divadla 1963.

<sup>21</sup> Kelera, Józef: „Mrożek da capo.” In *Dialog* 1977/5.

<sup>22</sup> Bálota, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Gondolat, Bp., 1979. 14.

<sup>23</sup> Piwinska, Marta: „Mrożek.” In *Dialog* 1966/5.; Pohl, Alek: *Zurück zur Form...* Berlin, 1972. 106.

dramaturgiájának azon jegyeit, amelyek alapján elhatárolható a Ionesco-Beckett-Adamov-Genet vonaltól. Piwinska az első, aki Ionescot és Mrożeket párhuzamba állítva összegző következtetésekre jut, és alapvető világnézeti-dramaturgiai különbséget lát a két szerző között. Ionesconál a reális, tárgyi világ is abszurdá válik, míg Mrożeknél csupán a hősök viszonyulási módja a világhoz, egymáshoz és önmagukhoz. A lengyel szerző műveiben az interperszonális kapcsolatok determináló szerepét hangsúlyozza.

Hasonló módon vélekedik Alek Pohl, aki kiemeli, hogy míg Ionesconál maga a szituáció sodor a katasztrófa felé, addig Mrożeknél az akció kerekedik fölül legyőzve a hőst. Pohl egyik legfontosabb, kellő alapossággal máig sem feldolgozott tétele szerint Mrożek a sajátos, krakkói irodalmi tradíció és a francia színházi avantgárd szintézisét valósítja meg darabjaiban.

Miközben a mrożeki életmű egyre jobban kiteljesedik, s nemhogy lezárulna, de újabb fordulatokat vesz, az irodalmárok és a közönség figyelme a szerző korai, talán legérdekesebb korszakára irányul. Małgorzata Sugiera, a legutóbbi, minden eddiginél teljesebb és elmélyültebb Mrożek-monográfia szerzője jegyzi meg áttekintve a mrożekológia jelentősebb állomásait, hogy a közfelfogás még mindig a hatvanas évek Mrożekjét ismeri, a groteszk szatirikust, aki a régi sztereotípiák frázisait teszi nevetségessé szuperügyes szituációiban.<sup>24</sup>

Mrożek, miközben harcol a sztereotípiákkal, lassan maga is azzá válik. „Állandóan beskatulyáznak az abszurdok közé!” — panaszkodik a szerző, és joggal, hiszen az *Emigránsok* óta még kevesebb köze van az abszurd poétikához, utolsó művei pedig egyenesen az egész eddigi pályakép ártékelését tennék szükségessé.

Mrożek magyarországi megítélése nem kevésbé bizonytalan. A XX. századi kelet-közép-európai drámairodalmat áttekintő jelentősebb tanulmányok közül a két legutóbbi, Berkes Tamásé és P. Müller Péteré a groteszk dráma kategóriájával próbálja körülírni Mrożek első színpadi korszakát, melyet Berkes szerint egy új-realista, P. Müller szerint egy „poszt-avantgárd” korszak követ. Mindketten osztják azt az általános véleményt, mely szerint a kelet-európai abszurd kiemelkedő képviselői közül leginkább Mrożek rokonítható a nyugati modellel.

Miközben a szokványos megközelítési módok során Mrożek korai drámáit Ionesco vagy legfeljebb Beckett műveivel állítják párhuzamba, s

<sup>24</sup> Sugiera, i.m., 34-35.

ebből vonják le következtetéseiket, kár lenne megfedkezni arról, hogy a kevésbé ismert Arthur Adamov vagy Fernando Arrabal talán közelebb állna hozzá a színpadi figurák és szituációk tekintetében. Adamov például többet tart meg a drámai tradícióból, mint Beckett vagy Ionesco, és Mrożekhez hasonlóan a hősök közötti verbális kontaktus nála sem veszíti el értelmét, jelentőségét. A többnyire hagyományosan lineáris felépítésű cselekmény szereplői még külön világlátással és jellemmel rendelkező személyek. Mrożek és Adamov drámái között egyéb hasonlóságok is mutatkoznak. Így egyfelől a szereplők kapcsolatrendszere mindkettőjüknél a világkép és jellem kettős meghatározottságában alakul ki a színpadi történetek hangsúlyozottan modell-jellegű közegében, másfelől a figurák „belső idegensége” párhuzamosan tárul fel a szituáció által determinált „külső idegenséggel”. Adamov *Paródia* című drámájának és Mrożek *Strip-tease*-ének összevetése példázza azokat a szemléletbeli hasonlóságokat és különbségeket, melyeket a két drámaíró között felfedezhetünk. Alapszituációjuk alapján a két darab közös vonása, hogy a drámai konfliktus nem a főszereplők ütközésében rejlik, hanem abban, hogyan tudják megvalósítani céljaikat. Adamovnál két férfi küzd ugyanazért a nőért, aki azáltal lesz elvont figura, hogy modellként dolgozik, tehát valójában „sohasem önmaga”, inkább mások vágyainak megtestesítője. A vetélytársak — bár mindketten más, szögesen ellentétes stratégiát választanak — egyformán kudarcot vallanak. Mrożek drámájában ugyancsak két férfi — csapdahelyzetbe kerülve — ugyanazt a két magatartásformát választja, tehát a küzdelmet, illetve a lemondást, ám ez itt sem befolyásolja a végkifejletet. A lét abszurditása ezúttal is elkerülhetetlenül a végzet felé sodorja a hősöket.

M. Broński érzékletesen úgy jellemzi ezt a mrożeki világot, mint valami örvényt, melynek falán a figurák kétségbeesetten próbálnak megkapaszkodni. Van, aki tovább harcol, van, aki hamarabb feladja, e döntésnek azonban semmi jelentősége, a mélység úgyis mindenkit magához ránt. Démonikus a szituáció azáltal, hogy bár a pusztulás a szemünk előtt zajlik, nem kelti a részvét vagy tragikum érzetét, ironikus távolságból figyeljük a szerző manipulációit, a játszmát élet és halál mezsgyéjén.<sup>25</sup>

A modern francia dráma másik sajátos alakja, az ún. „sötét színház” megteremtője, Fernando Arrabal ugyancsak eszünkbe juthat Mrożek korai

---

<sup>25</sup> Broński, i.m., 52.

műveinek olvasása közben. Az építész és az asszír császár kannibalizmusba torkolló, komor rítusa a *Nyílt tengeren* groteszk játékával állítható párhuzamba. A katasztrófa nyomán, a külső szükségszerűség által irányított emberi kapcsolatok mindkét esetben az abszolútum szélsőségeket egyesítő tartományában tárulnak elénk. Az alapvető különbség végülis abban rejlik, hogy míg Arrabal számára a test a maga fizikai valójában a darab szimbólumrendszerének centrumává válik, addig Mrożeknél politikai dimenzióba helyezett akció részeként az alku tárgya. A *Nyílt tengeren* hősei közötti kapcsolat nem olyan bonyolult, mint az Arrabal-műben, s e viszonyrendszer nem is változik alapvetően külsőleg, hiszen a hangsúly éppen a belső átalakulás bemutatására került.

Mint e két kiragadott példa igazolja, a Mrożek-drámák megítélése szempontjából sokkal lényegesebb lenne a világirodalmi párhuzamok vizsgálódási körét kiterjeszteni — ez több tanulsággal is szolgálna -, mint arra törekedni, hogy „beskatulyázzuk” valamely eleve bizonytalan és vitatott esztétikai kategóriába. Ez utóbbi törekvés annál is inkább korainak tűnik, mivel a mrożeki színház még számos, eddig nem érintett kérdést vet fel a kutatók számára. M. Sugiera például felhívja a figyelmet arra, hogy a drámaíró Mrożek és a „nyugati” abszurd körébe sorolt írók művei között alapvető különbség mutatkozik a színpadi vízió tekintetében. Az abszurdok az ember kozmikus magányosságát egy karakterisztikus, erősen teátrális színpadi világ létrehozásával próbálják alátámasztani. Felhasználják ehhez az álom vagy a mítoszok allegorikus elemeit, bibliai analógiákat és parabolákat, a lét határait pedig a tudati és tudatalatti szféra összejátsztatásával vetik próba alá.<sup>26</sup> A lengyel szerző esetében ezzel szemben más a kiindulópont, és más annak színpadi kibontakoztatása is. Mrożek — ellentétben az abszurdokkal, akik saját vízióikkal árasztják el a nézőt, hogy ezzel reakciót váltsanak ki — igényt tart arra, hogy a nézők hideg távolságtartással figyeljék az eseményeket. Nála szó sincs „metafizikai botrány”-ról, de még a metafizikus elem megjelenéséről sem, ahogyan ezt kevésbé ismert egyfelvonásosa, a *Szarvasbika* jól példázza. Az 1963-ban németül napvilágot látott darab eseményei egy hegyi vasút zsúfolt vagonjában játszódnak, ahol egy túrista kitekintve az ablakon, hirtelen megpillant egy szarvasbikát. Kiáltására mindenki odarohan, tülekednek az utasok fényképezőgépeikkel az ablak előtt, egyedül egy sánta öregember kételkedik a látványban:

---

<sup>26</sup> Sugiera, i.m., 36.

mintha csak egy nyúl lenne ott... A turista azonban hamarosan őt is meggyőzi, mert hiszen ki merné sokáig vállalni mások előtt, hogy érzéketlen a természet szépségei iránt.<sup>27</sup> Tényt gyártani a semmiből retorikai mutatvány segítségével — olyan módszer, amely Örkény számára sem idegen. A *Pisti a vérzivatarban* létra-jelenete hasonló ötleten alapul: Rizi látni véli a létra csúcán Pistit, ami mindenkit új erővel tölt el, Tevékeny is lelkesedik: „Új világ lesz!... Létezésünket, mely eddig értelmetlen volt, betölti az a boldog tudat, hogy Pisti odafönt van...” — csak a Szőke Lány aggódik először: „miért csak én nem látom?”<sup>28</sup> A helyszín tehát mindkét esetben reális, csak a figuráknak a valósághoz történő viszonyulása nem az, ugyanis tapasztalataik ellenére az abszuditásig ragaszkodnak egy közösség által elfogadott mércéhez.

A XX. századi magyar dráma egyik legeredetibb, világviszonylatban is nagyformátumú képviselőjének, Örkény Istvánnak drámaírói tevékenységét a *Tóték* sikere óta kísérte figyelemmel az irodalomkritika. Neve fogalommá vált, s nem hiányozhat a kelet-európai abszurd-groteszk megnyilvánulási formáit vizsgáló tanulmányokból. A magyar szerző iránt szokatlan külföldi érdeklődés, a színpadi siker és a számtalan érdekes, sokoldalú elemzés sem könnyíti meg az „örkényi dráma” értékelését sem az életművön belül, sem pedig a többi, régióbeli, kortárs drámaíró tevékenységének viszonylatában. Ennek oka nem pusztán a korábban részletesen kifejtett fogalmi bizonytalanság, hanem az is, hogy a „magyar abszurd” gényusa a korábbi szempontok alapján aligha kategorizálható színpadi műveket alkotott. Az eredetileg a próza iránt elkötelezett, „botcsinálta” drámaíró vélekedése szerint nem az írói szándék, hanem maga a téma jellege keresi meg a magának megfelelő formát. „Minden gondolat megteremti a saját dramaturgiáját, vagyis saját törvényszerűségeit.”<sup>29</sup>

Örkény nehezen találja meg igazi hangját a színpadon, s hogy végül kialakul érzéke egy sajátos formában megjelenő, a magyar nézői ízlés számára szokatlan teatralitás iránt, bevallottan prózaírói tevékenységére vezethető vissza. Írói önreflexiói szerint — melyekben gyakran és készséggel elemezgeti stílusát — a *Tótéktól* kezdve groteszket ír. Több esetben

---

<sup>27</sup> Sugiera: „Mrožek nieznaný.” In *Teatr* 1991/10, 18-20.

<sup>28</sup> Örkény István: „Pisti a vérzivatarban.” In *Összes drámái*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1982. 680-81.

<sup>29</sup> Rácz-Székely Győző: „A színház: mesterség”. Beszélgetések Örkény Istvánnal. In *Könyvtáros* 1974/3, 166.

kategorikusan elhatárolódik az abszurdtól: „Nekem az abszurdhoz semmi közöm, ezt csak emlegetik...”<sup>30</sup> — nyilatkozza, másutt pedig kifejti azt is, hogy miben rejlik az abszurd és a groteszk közötti alapvető különbség. Eszerint mindkét művészi látásmód jellegzetes vonása, hogy a világot abszurdnak érzékeli, azonban másként és más végkövetkeztetéssel. Örkény mindig lát egy parányi fénysugarat, mivel a lét nagy kérdéseit nem a teória, hanem az empiria felől közelíti meg. Hisz a cselekvés életmentő voltában, így hőseit — bár azok az abszurd írónál tapasztalt helyzetekkel és kérdésekkel találják magukat szemben — sajátos szenvedélyük, mániákus cselekvésvágyuk (Barabás kivételével) túlemeli a pusztulás szakadékan. Örkény, miközben újra meg újra megteremti a maga szuverén világát számos groteszk elem felhasználásával, át is értelmezi a groteszk fogalmát, mégpedig történeti szempontból karakterizálva: „.... a groteszk tulajdonképpen a XX. század válasza a XIX. századra, és az azt megelőző időkre...”<sup>31</sup> Az örkényi groteszk-definíció szubjektív és kollektív élményekben egyaránt gyökerezik; ráeszmél, hogy az élet egyes eseményeket „komolyan produkál, másokat viszont komikus vagy groteszk beállításban hoz létre.” Másutt a groteszk megközelítés előnyét így látja: „A XX. század valósága oly bonyolult, hogy sokféleképpen lehet megközelíteni... a groteszk szemléletmódnak éppen a dolgok sokértelműsége és a válaszok sokfélesége adott új lendületet...”<sup>32</sup>

Örkény a valósághoz történő abszurd-groteszk viszonyulást világosan el tudja határolni, ugyanakkor a drámaírás terén — technikai értelemben — erre nem tesz kísérletet. A *Tóték* bemutatóját követően például így nyilatkozik: „Annyit tudok mondani a darabról, hogy tragikomédia groteszk elemekkel, és bár teljesen konkrét és történelmileg meghatározott helyzetből indul el, de időnként „föllebeg”, az abszurd dráma eszközeit is alkalmazom benne.”<sup>33</sup> Dramaturgiai szempontból sem ekkor, de később sem tételezi a groteszk drámát, mint önálló modellt. Darabjainak nemzeti és történelmi meghatározottsága egyébként is megnehezítené, hogy valamely általános kategóriába művei automatikusan beilleszthetők legyenek.

Ha elfogadjuk azt az örkényi tételt, miszerint a téma keresi meg a

<sup>30</sup> Uo, 164.

<sup>31</sup> Huszár Sándor: „Fehér asztalnál Örkény Istvánnal.” In *Utunk* 1968/III.22, 10.

<sup>32</sup> Erki Edit: „Groteszk és valóság — találkozás Örkény Istvánnal.” In *Kritika* 1974/12, 8.

<sup>33</sup> *Párbeszéd a groteszkról.* i.m., 230.

természetének leginkább megfelelő formát — és miért ne fogadnánk el, hiszen az írónak nemcsak nyilatkozatai, de drámaírói gyakorlata is ezt támasztja alá -, akkor eleve egy stílus szempontjából is heterogén életművel kell számolnunk. Minden mű középpontjába más és más probléma kerül, s ezek közvetítő közegeként más és más szituáció-típus jelenik meg. A *Tóték* egy kettős (a Tót-féle radikális és a Ciprián-féle elvi-verbális) lázadás története történelmi közegbe ágyazott abszurd élethelyzetben. Az a groteszk ábrázolásmód, mely Örkényre igazán jellemző, ebben a darabban már csaknem teljes egészében megfigyelhető mind a szituációk megszerkesztésében, mind a szereplők ábrázolásában. Minden a realitásból indul ki, egyfajta naiv-idilli közegből, hogy azután a helyzet- és jellemkomikum hagyományos eszközeit is felhasználva minden ellenkező előjelet kapjon. Az arányok is végletesen (és végzetesen) eltolódnak: lassanként az lesz a fontos, ami korábban lényegtelen volt, miközben elsikkad, ami igazán lényeges. Emberfeletti nehézségűvé nő, ami könnyű, a nehézségek ugyanakkor természetes könnyedséggel megoldódnak. Örkény nem idegenkedik attól sem, hogy kabaréjelenetekbe illő, bohózáti megoldásokat alkalmazzon. Komikum forrása lesz a tettek groteszk mértékű eltúlzása, ismételtetésük, időbeli elhúzódnásuk, maga a körülményeskedés. Giziné és az Örnagy kommunikációjában már mutatkoznak annak a zavarnak a jelei, amelyek majd a *Macskajáték*ban meghatározó szerepet kapnak. Az egész cselekményt értelmetlen tettek sora építi fel, a beavatott néző ugyanis mindvégig tisztában van szándék és valóság egymástól való végzetes elhajlásával — a postás manipulációjának köszönhetően.

A *Macskajáték*ot az örkényi groteszk tárgyalása során általában nem vonják be a vizsgálódás körébe. Ennek oka — paradox módon — nem az, mintha a műben nem bukkannának fel groteszk mozzanatok akár a figurák jellemrajzában, akár a cselekmény bonyolításában. A tragikomédiát talán azért érzik sokan rendhagyónak az életművön belül, mivel valóságba ágyazottsága az összes többi darabnál erősebb, s ezzel párhuzamosan az abszurd jelleg — még kelet-európai értelemben is — jóval kisebb szerephez jut. A dráma középpontjába állított kérdés exponálása, nevezetesen az, hogy az ember múltja mennyire színezheti át a jelenét és emberi kapcsolatait élete alkonyán, valójában maga is groteszk. Amennyiben e módszeren a világban megmutatkozó diszharmónia kesernyés-komikus bemutatását értjük. Azt, hogy az „örkényi groteszk” lényegi érvényesüléséhez mennyire hozzátartozik a színpadi megjelenítés, talán ennél a darabnál figyelhetjük meg a legjobban. Ezt a szerzője által tragikomédiának minősített, a végső



fordulatig egy melodráma paneljeiből építkező banális történetet a groteszk megközelítés emelheti művészetté, ez azonban csak akkor lehetséges, ha az interpretáció elkerüli a félreértelmezés csapdáját. „Éppúgy lehet giccset, mint kabarét csinálni belőle...” — figyelmeztet a veszélyre az író a fentebb már idézett interjújában. Rendezőnek, színésznek tudnia kell, a közönségnek pedig éreznie, hogy a tűrés és túlélés e misztériumában a nevetéssel oldódó keserűség költőien felemelővé válik a mű csomópontjain. A groteszk megközelítés dramaturgiai alapjai adva vannak (az arányok eltolódása, az érzelmek szenvedéllyé fokozása egy amúgy lefokozott drámai közegben, a komikus és tragikus „kettős látás” érvényesítése egy jeleneten belül stb.) — mindezt azonban a felszínre kell juttatni. Miközben a *Macskajátékban* az arányok kezelése és a nézőpont sajátos megválasztása nyit teret a groteszknak, a *Vérrokonok* jelenetsorai a behelyettesíthetőség és identitás<sup>34</sup> kérdése mentén rendeződnek. A darab szereplőit egy bármivel behelyettesíthető „nagy ügy” iránti abnormálssá fokozott szenvedély köti össze a „vérrokon-ságon” kívül. Ez utóbbi kapcsolat két szinten értelmezhető, egyrészt mint családi kötelék, másrészt, ezen túlmenően, a véradás motívuma által. Az előző darabokhoz hasonlóan ezúttal is szembevetődik a hétköznapiság groteszk mértékű eltúlzása, a valóságelemek helyi értékének megváltozása. A „groteszség” másik, dramaturgiailag is kódolt eszköze a fentiekén kívül az, hogy Örkény megfosztva a szereplőket identitásuk egy fontos elemétől, lehetőséget teremt az én-hiányok kiküszöbölésére tett szenvedélyes-komikus törekvések ábrázolásához. Groteszk hatást kelt a fenséges és alantas ütköztetése, ahogyan a vér-élet-teremtés magasztos humánusát az „adok-kapok” hétköznapián kicsinyes megnyilvánulásai fokozatosan degradálják. A *Vérrokonokban* Örkény mintha az abszurd irányába távolodna a rá oly jellemző realista közegtől. Nemcsak a figurák és helyzetek elvontabbak, de abszurd az a diszkordancia is, mely Miklós perében ölt formát, felborítva a logika szabályait, úgy, ahogyan azt Mrožeknél láttuk. A menet-irányító egy olyan bűnt vall be, amelyet nyilvánvalóan el sem követhetett, elismerve, hogy eltüntetett egy vonatot két település között, ahol — mint később kiderül — nincs is vasúti pálya. Az „Ügy” iránti irracionális lojalitás a *Rendőrséghez* hasonló, abszurd szituációt teremt, míg azonban Mrožeknél elkomorul a téma, Örkény humorral oldja fel a nonszensz keltette borzongást. Abszurd vonás a tárgyak kezelése, valódi létük, önazonosságuk meg-

<sup>34</sup> P. Müller, i.m.

kérdőjelezése (pl. a sátor- vagy rúdjelenet), Örkényre jellemző módon bohózáti közegben. Más szempontból mutat hasonlóságot a *Vérrokonok* egy másik Mrožek-drámával, a *Tangóval*. Mindkettőben kiemelten fontos a társadalmilag jellemzett, nemzedéki értékrendet megjelenítő azonosságtudat. Mrožek hőseit éppen ezáltal próbálja meghatározni, és egy elvont kategória reprezentánsaiként bemutatni. Nem így Örkény, akinél érzékelhetően a korcsoporthoz tartozás az egyik destabilizáló tényező, mely a figurák képlékeny önazonosság-tudatát húzza alá.

A *Kulcskeresők* több, korábban alkalmazott groteszk elemet használ új rendszerbe szervezve. A tények és interpretációjuk konfliktusa már a *Macskajátékban* jelentkezett, ahol Orbánné a maga illúzióinak sajátos optikáján keresztül értékelte a világot, mígnem szembesülnie kellett a brutális valósággal. A hősök tehetetlensége, akcióképtelensége, szituációba-zártsága sem újdonság. Ez fokozta a végletekig a Tóték drámai feszültségét is, melyből a szabadulás csak egy szélsőséges, tragikus tett által vált lehetségessé. A *Kulcskeresők* szereplői egyszerre keresik a szabadulás útját a reális történések szintjén és képletes értelemben. A lakás szimbolikus erőteréből először Nelli nem tud távozni, de őt elsősorban nem a kulcs eltűnése, hanem saját tehetetlensége tartja fogva. Később egyre többen gyülekeznek körülötte — mindenki tudat alatt menekülne valami elől -, s a lakás egyszerre tölti be a menedék és kelepce szerepét. A tér átértékelődése, kvázi-konkrétból elvonttá válása később a *Forgatókönyvben* is megfigyelhető. Ott a cirkuszi manézs háttére alakul át a második részben tárgyalóteremmé, a legnagyobb „mutatvány” helyszínévé, itt pedig a kezdetben nagyon is konkrét lakás részletei tűnnek el a sötétségben. A mécsesek misztikus fényénél, a pezsgő mámorító hatása alatt a szereplők szinte elfeledkeznek környezetükről, itt már nincs jelentősége a térnek, ahogyan annak sem, hogy az ajtó be van-e zárva vagy nincs. A darab második részében új helyzetet teremt a sötét, mely egyszerre oldja a gátlásokat, és teremt új feszültséget. A dialógusok érezhetően más hangnemben folynak. Groteszk hatást kelt például, hogy megszólalás előtt mindenki a nevével azonosítja magát. Visszatérő elem a nemi identitásnak, valamint a társadalom által elvárt szerepnek hiányos megélése. Főris rossz férj, csapnivaló pilóta (ami igazi „férfi-foglalkozás”), Benedek kétbalkezes szerelő, Bodó tehetségtelen riporter, s mindketten a magánéletükben is kudarcot vallanak. A nők tekintetében sem jobb a helyzet, valamilyen szempontból ők sem képesek megfelelni a társadalmi szerepükből adódó elvárásoknak. Ebben a darabban is megfigyelhető a szó mágikus, valóság-

teremtő szerepe. Bolyongó Fórist „kihallgatva” megidézi a múltat, és egy újjáteremtett „realitással” — vagy inkább illúzióval — helyettesíti. A *Kulcskeresők* igazi örkényi rituálé, melynek során a hősök önként, minden eddiginél inkább lemondanak a valóságról, a zárójelenetben pedig önfeledten ünneplik tények felett aratott győzelmüket. A groteszk ábrázolást egy formai megoldás hangsúlyozza. Bodó helyszíni riport hangfelvételével próbálja kijózanítani a társaságot — sikertelenül. A média szuperrealitása, vélt vagy valós objektivitása megkérdőjeleződik, éppen az marad hatástalan, aminek döntő érvként kellene hatni.

A *Pisti a vérzivatarban* és a *Forgatókönyv* Örkeny két leginkább rendhagyó, a magyar drámai hagyományoktól leginkább eltávolodó műve. A szerző a *Pisti...*-t tartja a legigazibb értelemben groteszk drámának, s erre a következő magyarázatot adja: „Egy nemzet akkor lesz felnőtt, amikor már magamagán is megtanul mosolyogni, még azon is, ami egykor sírnivalónak és rettenetesnek látszott.”<sup>35</sup> Erre a gondolatra épül egy nagyon is tudatos, színpadi-dramaturgiai jelrendszer, melynek szituáció-füzére sokakat a misztériumjátékokra emlékeztet. A darab első változata a *Vérrokonok* előtt, második variánsa a *Kulcskeresők* után keletkezett, ám ezekkel a drámákkal első látásra nem mutat sok rokonságot. Egyetlen lényegi vonás lesz azonnal nyilvánvaló, hogy az író ezúttal is tudatosan a gondolat síkjára helyezi a hangsúlyt. „Azt akartam, hogy a darab ne cselekményes mesében elmondható gondolatfűzér legyen, hanem a cselekvések fejezzenek ki gondolatokat.”<sup>36</sup> Ezek a cselekvések a szituáció függvényei, melyekbe a hősük akaratuk ellenére keverednek, s amelyek a dráma egyedüli pontosan körülhatárolható szegmensét jelentik. A *Pisti...* leginkább azáltal válik groteszkké, ahogyan az egyes jelenetekben kirajzolódó ellenpólusok egymáshoz közelítésével, összeszikráztatásával játszik az író. Minden egyes „minidramában” együtt van jelen egyfajta kedélyes optimizmus és a már-már horrorisztikus, félelmet keltő, iszonyodást kiváltó történés. Minél inkább a hétköznapi valóság közegéből indul a jelenet, annál meghökkenőbb, amikor azután egy-egy elem elválik a realitástól, felmondva az engedelmességet a tapasztalati világ törvényeinek. Örkeny ráadásul nem elégszik meg abszurd mozzanatok ötletszerű felvillantásával, némelyeket ad absurdum visz tovább.

<sup>35</sup> TV színházi album, Vitray Tamás interjúja Örkenyvel. In *Párbeszéd a groteszkről*. I.m., 191.

<sup>36</sup> Guelmino Sándor: „A mesétől a gondolatig. Interjú Örkeny Istvánnal.” In *Híd* 1976/X. 1130.

A *Pisti...* groteszksége oly mértékben telítődik abszurd megoldásokkal, hogy sok esetben inkább emlékeztet a mrožeki ábrázolásmódra, mint Örkény korábbi önmagára. A Mrožek kapcsán „imperatív abszurd”-ként emlegetett jelenség, vagyis a néző manipulálására tett kísérlet, mely Örkénynél korábban nem volt ilyen nyilvánvaló, a groteszk távolságtartás igényének csökkenésével jár együtt. Ez is jelzi — és nem pusztán a forma —, hogy a magyar szerző a közönséggel való újfajta kommunikációra törekszik. Esetében a groteszk korábban sem annyira „ezopuszi nyelvként” működött, mindig is inkább egy sajátos kontaktus kialakításának módjaként a befogadóval. Ami mégis egyedivé — örkényivé — teszi a *Pisti...*-t, az a katasztrofista szemléletet megkérdőjelező finálé többértelműsége, nyitottsága.

Örkény utolsó, legtöbbet vitatott színpadi műve, a *Forgatókönyv* témakezelésében, a figurák megalkotásában csakúgy, mint a befogadói nézőpont kijelölésében tovább távolodik a groteszk ábrázolásmódtól. Amennyiben a groteszk egy valószínűtlenség valószínűsítése, úgy a *Forgatókönyv* közvetlen történéseiben nehéz ilyen mozzanatot találni. Az itt lezajló per nem pusztán az irodalmi mű létszférijában lejátszódó fikció, mivel modellje a valóság. A lét koordinátarendszere nem tesz 180 fokos fordulatot, hogy minden a feje tetejére álljon, legfeljebb csak más perspektívából szemlélhetjük az eseményeket.

Többen problematikusnak tartják formai szempontból a *Forgatókönyv* esetében a darab keretét szolgáló — noha annak jelentésrétegébe szervesen beépülő — cirkuszi metaforának, a cím által is hangsúlyozott, filmes műfajra utaló forgatókönyvnek, valamint a hagyományosnak ezek után már igazán nem nevezhető drámának az egybeépülését. Ha a darabban felfedezhető groteszk vonás, akkor az éppen e szokatlan színpadi megfogalmazásban rejlik, mivel bár az egymáshoz rendelt formák összeilleszthetők, mégis ellentét feszül közöttük. Amit a dráma elhítetne, azt a cirkuszi milió időről időre történő hangsúlyozása (így például a szereplők hajlongása) ironikus távolságba helyezi, lefokozva a „politikai forgatókönyv” metaforája keltette katarzist.

Örkény drámai alkotásait áttekintve az tapasztalható, hogy bizonyos problémák, így az identitás, átválthatóság, vagy az interpretálás kérdésének valamelyike mindegyikben jelen van, a „bennük rejlő világ minden esetben

inkongruens.”<sup>37</sup> Ugyanakkor nehéz lenne olyan általánosító megállapításokat tenni, melyek valamennyi színpadi műre maradéktalanul érvényesek. Vonatkozik ez a groteszk minőség megnyilvánulási formáira is. Ez utóbbi szempontból Örkény darabjai olyan heterogének, hogy felvetődik a kérdés, vajon érdemes-e őket kényelmes leegyszerűsítéssel élve az „örkényi groteszk” vagy még inkább a „kelet-közép-európai” groteszk kategóriájával meghatározni. Örkény drámái nem értékelhetők egyetlen esztétikai, dramaturgiai rendszer megnyilatkozásaiként — ugyanez méginkább elmondható a szerzőnek a Mrožek-életművel való összevetése kapcsán.

Mrožek és Örkény groteszk minőséggel jellemezhető drámáit összehasonlítva a legszembetűnőbb hasonlóságot a groteszk paradoxonnak, mint drámaépítő elemnek a jelenlétében, a „szituáció-dramaturgiában”, illetve a komikum sajátos alkalmazásában szokták megjelölni. Mindkét írónál alapvető fontosságú a helyzetek megkonstruálása, ugyanis ez válik majd a hatáskeltés leghatékonyabb eszközévé. Hasonló vonás, hogy az egyén élettapasztalatain keresztül, egyfajta modell-technikával, általában a XX. századi ember alapélményeit igyekeznek ábrázolni. Párhuzamok természetesen nemcsak az írói módszer és a világkép szempontjából mutatkoznak, hanem konkrétan, az egyes művek vizsgálata során is. A legtöbb közös pontot a mrožeki világgal talán a *Pisti...* elemzése során fedezhetjük fel. Így például a figura-megsokszorozódás több Mrožek-drámában sejthető a nevek elvontsága mögött.

A lengyel és magyar szerző között ugyanakkor lényeges különbségek mutatkoznak. Örkény paradoxona nem a formális logika törvényén alapuló szigorú konstrukció, emellett jelen van benne a szereplők történelmi-társadalmi motiváltsága. Humora a magyar irodalom naiv ábrázolásmódjának hagyományaiból éppúgy merít, mint a századforduló óta virágzó pesti kabaré és bohózat gazdag eszköztárából. A „minden mindennel összefügg” elv értelmében például olyan egymástól távoleső dolgokat rendel egymás mellé, melyek normális esetben soha nem találkoznának, de ide sorolhatók a szerepcserék, a tárgyak eltűnése, rendeltetésüktől eltérő használata is. Poénjai mesterien megrajzolt karaktereken alapulnak.

Mrožeknél, mivel a szituációk eleve inkább általános érvényűek, a figurák is elvontabbak. Náluk nem figyelhető meg az a fajta érzelmi motiváltság, amely az Örkény-hősök sajátja, és amely esetükben nem

<sup>37</sup> P. Müller, i.m., 90.

egyszer szenvedéllyé, mániává fokozódik. Mrożek a játék határizott gesztusai ellenére is komolyan veszi helyzeteit, erre utal komor előadásmódja.

Az eltérések számbavétele során nem hagyható figyelmen kívül, hogy Mrożek szemléletmódja egy más, ugyancsak nemzeti hagyományból merít, melyet egyben át is értelmez. A lengyel irodalomban erre korábban is számos példa akadt, a „lengyel groteszk” így eleve rendelkezett egy szemléleti modellel. Mrożeknél ebből adódóan nagyobb szerepet kapnak a parodisztikus elemek, melyek a nemzeti romantikát ironikus távolságtartással szemlélő felfogásról árulkodnak. E látásmód kialakításában olyan nagy elődök játszanak szerepet, mint Gombrowicz, Witkiewicz, Schulz vagy akár Wyspiański, míg Örkény a magyar drámatörténetben egyedülálló jelenség. Ha stílusának gyökereit kutatjuk, a legközelebbi hasonlóság Karinthyval mutatkozik. Játékosság, érzelmesség, líraiság és fantasztikum szövi át mindkettőjüknél a legabszurdabb élethelyzeteket.

Mrożek és Örkény a befogadókhoz való viszonyulás tekintetében is különböznek, mint erre korábban már utaltam. Mrożek a nézőt erősebben szólítja meg, nyíltan manipulálja, Örkény módszere kíméletesebb, több fázisban zajlik. Kétrészes darabjai valójában hármasságok: először a szituáció valósnak látszik a realista részletek, a szereplők megnyilvánulásai által, a második fázisban a groteszk deformációk lassan előtűnnek irracionális motívumok kíséretében, végül harmadik lépésben hirtelen perspektívaváltás következik be, közvetlenül a lezárás előtt.

Mrożek drámái problematikusabbak az átlagnéző számára. A színpad nem kínál sem magával ragadó látványt, sem fordulatos cselekményt, helyette szellemi izgalmakat nyújt azoknak, akik képesek koncentrálni, elvonatkoztatni, s egyszerre otthonosak az abszurd színház és a lengyel irodalmi hagyományokra épülő utalások területén. Úgy tartják, a Mrożek-drámák egyszerre bizonyulhatnak játszhatatlannak és ziccer-darabnak. Szerzőjük ugyanis csapdát állít a rendező számára azzal, hogy több szimbolikus réteget sző egybe az első látásra triviálisan egyszerű szituációkban. Ha ezt nem sikerül a megjelenítés során érvényre juttatni, értelmét veszti az egész próbálkozás.

Örkény esetében kisebb a kockázat. A kevésbé sikerült rendezések is felszínre hozzák a daraboknak azon rétegeit, melyek egyszerre szórakoztatóak és elgondolkodtatóak. Titka abban rejlik, hogy a szöveg minden tematikus szekvenciáját tudatosan a realitás mélyrétegéből indítja, s később is visszacsatol a konkrét, hétköznapi tárgyiasság köréhez egy-egy utalással. Mrożeknél teljes egészében a szó veszi át a hatalmat a színpadon, míg

Örkény — bár redukált formában — de megőrzi a drámai akciót.

Összegzőként térjünk vissza Kayser megállapítására, mely szerint a befogadó által tapasztalt groteszk hatást a műalkotás szerkezetében semmi sem igazolja. Mélyrehatóbb elemzések tapasztalata szerint Mrożek és Örkény drámaírói tevékenységének a vizsgált kérdéskörben releváns alkotásai a kayseri tételt részben cáfolják. A drámák belső világában, így a téma megragadásában, a figurák megrajzolásában és viszonyrendszerükben, a dialógusok fűzésében, a drámai csomópontok kialakításában és elhelyezésében megjelenhet a groteszk minőség. Ugyanakkor az is elmondható, hogy ezek nem alkotnak egységes és különálló rendszert, megjelenésük, működésük, szerepük minden műben egyedi, ezért a „groteszk dráma” mint általános műfaji megjelölés a gyakorlatban talaját veszti.

Úgy tűnik, a „groteszk dráma” terminus nem léphet a „kelet-közép-európai abszurd” helyébe. A két meghatározás fogyatékosága azonos: figyelmen kívül hagyva lényegi sajátosságokat, túl általánosak.

Mrożek és Örkény drámaírói tevékenységének párhuzamos vizsgálata olyan további kérdéseket vet fel, melyek ráirányítják a figyelmet a XX. századi lengyel és magyar drámafejlődés eltérő specifikumára, és készletet jelentenek ezen jelenség irodalomelméleti, színháztörténeti, esztétikai szempontból történő tisztázására.





## SZEMIOTIKA NÉLKÜLI SZEMIOTIKA

(Eero Tarasti: *Esimerkkejä, semiotiikan uusia teorioita ja soveluksia*, Gaudeamus kiadó, Helsinki, 1996.)

Eero Tarasti finn szemiotikus legújabb izgalmas könyvének bemutatására úgy vállalkozunk, hogy közben kitekintést nyújtunk tágabb témákra is. Így szóba kerül nemcsak Tarasti szerepe a finn szemiotikában, hanem a finn szemiotika helye is az egyetemes szemiotikában. Ugyanakkor Tarasti tevékenységének bemutatásán keresztül képet kaphatunk egy születőfélben levő szemiotikai elmületről, valamint a szemiotikus módszerek sokoldalú alkalmazhatóságáról, azaz arról, amit Charles Morris is annak idején hangsúlyozott: a szemiotika nemcsak önálló tudományág, hanem a különböző tudományokat összekapcsoló elmélet.

### 1. A finn szemiotika múltja és jelene

A finn 'szemiotika' megnevezésen a Finnországban működő szemiotikusok avagy szemiotikai módszereket használó kutatók tevékenységét, valamint az adott intézményesített keretet (folyóiratok, központok) értjük. Még nem mondhatni, hogy módszereiben önálló iskolát alakított volna ki, mint például a párizsi iskola Algirdas J. Greimas körül, bár épp Tarasti az, aki jelenleg a szemiotika területén új ötletekkel jelentkezik. A *Suomen Semiotiikan Seura* (Finnországi Szemiotikai Társaság) 1979-ben alakult meg, pontosabban alakult át a fél tucat helsinki egyetemista irányította *Strukturalisttinen Piiri* (Strukturalista Kör) mozgalmából. Előzményeket formalista és strukturalista vonalon találunk. A század elején működött A. Krohn és Th. Aarne folklór iskolája, mely Vladimir Proppnak is ösztönzést jelentett. Ekkor alkotott az első finn szemiotikusnak nevezhető finn-svéd Henry Parland, akinek kultúrális esszéi az orosz formalizmussal mutatnak rokon vonásokat (l. Tarasti 1996, 246-248). George Henrik von Wright modális logikai tanulmányai, Jaakko Hintikka analitikus filozófiai írásai az elmúlt évtizedek alatt szintén meghatározó jellegűek voltak, akárcsak Irma Rantavaara, Aatos Ojala egyetemi előadásai.

A 80-as években nemcsak a szemiotikai társaság taglétszáma növekedett kétszáz fölé, hanem a szemiotikai módszereket használó doktori értekezéseké is több tucatnyira emelkedett, lásd Pertti Ahonen: *Public Policy*

*Evaluation as Discourse* (Közpolitikai megnyilvánulások, mint diszkurzus, 1983), Päivi Suojanen: *Finnish Folk Hymn Singing. Study in Music Antropology* (Finn népi vallásos énekek előadása. Zeneantropológiai tanulmány, 1984), Satu Apo: *Ihmesadun rakenne* (A varázsmese szerkezete, 1986), Henrik Gahmberg: *Symbols and Values of Strategic Managers — A Semiotic Approach* (A stratégiai menedzserek jelképei és értékvilága — Szemiotikai megközelítés, 1986), Pekka Paasonen: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa* (A forradalom szelleme a szellem forradalmában, 1987), Anna Louhivuori: *Myyttiä kuvina. Marc Chagallin I Pariisinkauden maalausten strukturaalis-semioottista tulkintaa* (Mítoszok mint képek. Marc Chagall első párizsi korszakában készült festményeinek strukturális-szemiotikus értelmezése, 1988), Marja-Liisa Honkasalo: *Oireiden ongelma* (Problémák a mérgekkel, 1988), Kari Salosaari: *Perusteita näyttelijäntyön semiotiikkaan* (Az előadóművészet szemiotikájának alapjai, 1989). Ezekben a munkákban a szemiotikai elméletek alkalmazásának színes skáláját találjuk Charles S. Peirce-től A. J. Greimasig és Jurij Lotmanig.

Az, ami a szemiotika általános történetében a 60-as, 70-es években következett be először, azaz az intézményesülés nyújtotta legitimizáltabb megnyilvánulás, Finnországban a 80-as években történt meg. Az évente tartott társasági ülések mellett egyre változatosabb akadémiai keretek között került sor szemiotikai előadássorozatokra, mint például a Helsinki Tudományegyetem Zenetudományi Tanszékén Eero Tarasti irányítása alatt, a Kereskedelmi Főiskolán Henri Broms által. Az 1982-ben alapított *Synteesi*, amelynek alcíme *Taiteidenvälinen aikakauslehti* (Szintézis. Művészetek közötti interdiszciplináris folyóirat), otthont adott a szemiotikai írásoknak. Jelenlegi főszerkesztője pedig Eero Tarasti. A 80-as évek második fele sűrű volt az eseményekben: 1987-ben megalakult a *Nordic Association for Semiotic Studies* (Szemiotikai Tanulmányok Északi Társasága), melynek első elnöke Eero Tarasti volt, 1988-ban pedig az *International Semiotics Institute* (Nemzetközi Szemiotikai Intézet), melynek tüzehelye Imatra kelet-finnországi városkában lelhető. Ezek a szervezetek is évi kongresszusokat tartanak Imatraban a nyár első felében, amikor a finn szemiotikai társaság is, valamint a nyílt részvételű szemiotikai nyári egyetem szervezi kurzusait. A téli szemiotikai szabadegyetem általában január utolsó két hetében zajlik.

A 90-es években, habár nem teremtettek még önálló egyetemi keretet a szemiotikai oktatásnak, a szélesebb közönség számára egyre több publikáció jelenik meg. Az 1990-ben közreadott Tarasti- tanulmánykötet *Johdatusta semiotiikkaan* (Bevezetés a szemiotikába) címmel, valóságos

sikerkönyv lett, harmadik kiadására 1996-ban került sor. Henri Broma 1985-ben kiadott könyve, *Alkuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa* (Kezdők nyomában. A kultúra szemiotikája), kellemes fogadtatásban részesült, akárcsak az 1993-as *Paikan henki* (A hely szelleme). Altti Kuusamo (*Tyylistä tapaan, Stílustól szokásig*, 1996), Jan Blomstedt (*Kenen siirto*, Kinek a vándorlása, 1993; *Oma aika*, Saját idő, 1995) szintén pozitív visszhangra lelt. Az imatrai kiadványok száma szintén gyarapodott az *Acta Semiotica Fennicá*val, a fordításirodalom pedig a korábbi Peirce, Greimas, Lévi-Strauss, Lotman fordítások mellett Uspenski, Barthes, Kristeva, Eco fontosabb írásainak finn átültetéseivel gazdagodott. Sőt, egy érdekes műfaj is felbukkant az Umberto Eco mutatta példák után: a szemiotikai regény, lásd Henri Broma *Nosferato*-ja (1993), Eero Tarasti *Professori Amfortsin salaisuudet* (Amfortas professzor titkai, 1996) című könyveit.

Az 1980-as évek végétől Finnország Skandinávia és a Baltikum legtevékenyebb szemiotikai központjává lépett elő. Az 1997-es év első fele is sokszínű témákat vetett fel. A kéthetes téli szemiotikai szabadegyetemet februárban egy gasztronómiai konferencia követte Imatraban, márciusban a Helsinki Egyetem Pszichológiai Tanszéke szervezett szemiotikai szemináriumot, április elején a Finnországi Szemiotikai Társaság ülésezett, júniusban pedig az imatrai intézet tartotta 7-10 napos évi kongresszusát (témái között volt a *Homo Balticus* is).

A Helsinki Egyetem rendszeres szemiotikai előadásai mellett (bevezetés a szemiotikába, zeneszemiotika, egzisztenciális szemiotika, mint Eero Tarasti előadásai, az irodalom szemiotikája mint a fiatal Harri Veivo előadása) számos nemzetközi előadó tartott pár napos, egy hetes előadásokat, vö. 1997-ben Robert Cogan, Pozzi Escot, Hoppál Mihály referátumait. 1997. májusának végén Thomas Sebeokot a Helsinki Egyetem Díszdoktorává avatták szemiotikai munkássága értékelésének jeléül.

## 2. Eero Tarasti és a finnországi szemiotika

Amint a fentiekből is kiderül, Eero Tarasti (sz. 1948) központi szerepet játszott a finnországi szemiotikai keretek megalakításában és működtetésében. Nemcsak szervezőként (a *Suomen Semiotiikan Seura*, a *Nordic Association for Semiotic Studies* létrehozásánál), a *Synteesi* folyóirat főszerkesztőjeként (vendégszerkesztőként a *Semiotica*, valamint a *Dégres* folyóiratoknál) tevékeny, hanem szemiotikai tantárgyak előadójaként a Helsinki Egyetemen, valamint fordítóként (A. J. Greimas, Cl. Lévi-Strauss, U. Eco, M. Grabócz stb. műveit), és nem utolsósorban zeneszemiotikai

kutatóként is.

Tarasti 1978-ban Finnországban angolul megjelent doktori disszertációját 1979-ben a Mouton kiadó újra kiadta *Myth and Music – a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (Mítosz és zene – azaz a zenében levő mítosz esztétikájának szemiotikai megközelítése, különös tekintettel Wagner, Sibelius és Sztravinszkij műveire) címmel. E könyv finnül 1994-ben jelent meg. Ez a tanulmány nemcsak Finnországban, hanem az Egyesült Államokban, Franciaországban is egyetemi tankönyvvé lépett elő. Hasonló visszhangot keltett a pár éve az *Advances in Semiotics* sorozatban megjelent *A Theory of Musical Semiotics* (A zenei szemiotika egy elmélete, 1994). Ezek a művek, akárcsak 1990-es tanulmánykötete, a *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä* (Bevezetés a szemiotikába. Esszék a művészetek és a kultúra jelrendszereiről), elsősorban a strukturalista szemiotikai hagyományok megismertetésével és alkalmazhatóságuk bemutatásával foglalkozott. Peirce, Lévi-Strauss mellett Tarasti munkásságára nagy hatással volt Greimas, akinek számos tanulmányát és egy könyvét Tarasti maga fordította finnre (Greimas, A.J. 1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. Gaudeamus). Legújabb szemiotikai tanulmánykötete azonban váltást mutat ateinketben, hogy előtérbe kerül a filozófiai hagyomány egzisztenciális vonala. Az alábbiakban erre a műveire térünk ki részletesebben. Indokolhatni ezt azzal is, hogy míg korábbi művei megteremtették az alapot a szemiotika finnországi virágzásához, és ebben olyan társakra talált mint Henri Broms, Altti Kuusamo, az utóbbi kötete egy önálló elmélet kibontására tesz kísérlete. Ha pár év(tized) múlva a szemiotika finn iskolájáról beszélni fogunk, akkor lehetséges, hogy erre a műre mint kiindulóponttra fogunk emlékezni.

### 3. Eero Tarasti egzisztenciális szemiotikája

1996 végén jelentette meg a helsinki Gaudeamus könyvkiadó Eero Tarasti legújabb könyvét: *Esimerkkejä, semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia* címmel, melyet magyarul *Előjelek, a szemiotika új elméletei és alkalmazásai* címmel fordíthatnánk. Már is nehézségek akadnak e fordításban, mert a finn első szó, *esimerkkejä*, összetétele valóban 'elő'+ 'jel', azaz 'ősi' / 'előd' / 'minta' + 'jelek' / 'jegyek' / 'nyomok', a szó jelentése viszont 'példák'. A könyvben bemutatott újabb elméletek mellett viszont, melyek többé-kevésbé ismertek lehetnek a magyar olvasó számára is, Tarasti egy egészen új elmélet-ötlettel jelentkezik. A könyv első fejezeteiben Tarasti ennek az ún.

egzisztenciális szemiotikának az első lépéseit mutatja be. A címben található *előjelek/példák* így finnül többszörösen is jól választottnak nevezhető.

Saját elmélete kiindulópontját Tarasti így fogalmazza meg a *Promenaadilla Euroopassa eli postmodernin loppu* (Séta Európában, azaz a posztmodern vége) című tanulmány kiáltványjellegű részében:

Új komolyságú korszak felé tartunk. Ezt az átmeneti időszakot a következők jellemzik:

1. a jelentés sokféleségének és váltakozásának, ellentmondásosságának, többértelműségű játékának, valamint kulturális viszonylagosságának megelégedése;
2. a maradandó, a valódi és az autentikus jelentés keresése;
3. hit a saját jelentés jogosultságában, menekvés saját valóságunk határain belülre, melyek következtében fokozódik a kicsinyesség és a türelmetlenség;
4. általános elszegényedés, melyhez tetteseket keresünk;
5. az emberek megalázó elválasztása — nem megkülönböztetése, hanem elválasztása! -, jóra és rosszra való felosztása, melyet objektív, természet-tudományi tényekkel akarunk megmagyarázni (felmenő biohisztorikus fejtegetések, 'gének' keresése);
6. a machine infernale-nak megtapasztalt társadalom, melyben nincs ráció;
7. a tudományos berkekben tapasztalható ellenséges reakció azon elméletek iránt, melyek a dolgok megmagyarázásra és egyben a megértésükre is törekszenek; -izmusokból -ikákba való átlépés (pl. strukturalizmusból szemiotikába), csupán megmagyarázásért, a megértés fölösleges ballaszt, baj, fáradság, melytől való megválás valóban hatásossá teszi az elméleteket;
8. alapjelként az ikonikussághoz való visszatérés, az azonosság felerősödése;
9. a realizmus győzelme a nominalizmus, a nyelvi játékok felett, konvencionális szabályrendszerekből önmaga irányította szabályozás-rendszerekbe való áthelyezkedés, azaz vissza a kibernetikához;
10. vissza a 'nagyemberekhez', a tudomány filozófiája csúcsról csúcsra való haladás; ennek megfelelően a tudomány mintha csak az ún. csúcspontokat érintené, amelyek amazt teremtik, és amik miatt a tudomány létezik; csak a csúcspontokat érdemes pénzeln.

Számos fenti jellemvonás eléggé negatív, vagy legalábbis egyfelől még

mindig így éljük meg. Másokat pedig megpróbálunk ideológiailag elfogadhatóbb formába önteni. Megrostálás, szétválasztás helyett a 'managing by result' háttérrel, a következmény vállalásáról beszélünk, és mindent vállalkozástól vezéreltnek tartunk. Nemrégiben a televízió bemutatott egy olyan játékfilmet, melyben Okko Kamu zenekarával együtt olyan vállalkozásba kezd, hogy minden felelősségteljes tételt hangsúlyozzon. Fiktív példa lehet még a következő eset is. Feltételezzük, hogy Európa valamely országának egyetemén kétszáz tanszék működik. Mint égből a mennykőcsapás, hirtelen pénzt kell megspórolni. Ezért azt találják ki, hogy a tanszékek közül tizet kiemelkedőnek minősítenek, és azok vezetőit hősöknek. Juttatásukat ösztönzőképpen megháromszorozzák. Ugyanakkor nyugodtan a felére lehet csökkenteni a többi tanszékek költségvetését, vezetőiket lustáknak minősíteni és juttatásuk felére csökkenteni. A megspórolt pénz a kiemelt egységek díjazása ellenére komoly összeg. Ezzel együtt pedig a jó elnyeri jutalmát, a rosszat pedig megbüntetik... Egyszeriben a business-élet a társadalom legmagasabb mércéjévé válik. Episztemikus változásról van szó, vagy csupán agyrémről, méconnaissance-ról?"

Ebben a helyzetben, azaz a jelen-értelmezésben, Tarasti felteszi azt a kérdést, és ezzel Morrison is túlmutat, hogy lehet-e olyan szemiotikai diskurzust kialakítani, mely képes lenne e számunkra fontos kérdéseket kezelni, megérteni, ráadásul a problémákból kiutat is találni? Ha igen, akkor milyennek kell lennie? Szemiotika lenne az, vagy valami más? Hogyan nevezhetnénk el? Milyen alapokkal kell rendelkeznie? Tarasti ebben a könyvében erre a kiindulóponton keresi a választ, ezért is említettük a fentiek során, hogy kidolgozás alatt álló elmélettel lesz dolgunk. A kötet egyéb tanulmányai, melyek az újabb szemiotikai módszereket: a szenvedély (Greimas nyomában), a vallás (Eco szerint), a hely (Bromstól kiindulva), az archeológia (M. Foucault szerint) szemiotikáját körvonalazzák, végül is az egzisztenciális szemiotika felől is megmértetésre kerülnek.

Tarasti ezt az új, lehetséges elméletet, mely mégiscsak szemiotikai, egzisztenciálisnak nevezi. Egyfelől azért, mert valóban a lét kérdéseire keresné a választ, s e szemiotika így akár szemiozófiának is nevezhető. Valószínű ezért viseli e témát tárgyaló könyvbeli egység a *Semiosofia* címet (p. 9-121). Másfelől a jelenlegi válságokból megváltó „újkomolyságú korszak” hangulatbeli hasonlóságot mutat a világháború után megjelenő egzisztencializmussal. Ettől Tarasti véleménye szerint abban mégis különbözik, hogy a korábbi helyzetben pusztán csak előre lehetett nézni, és a

múltbeli katasztrófák után csak jobbra számítani, míg a posztmodern kor végén létezik egy múltba tekintő nosztalgia is, hisz sokat veszítettünk, de még rosszabb is következhet (p. 138-139).

Tarasti abban látja saját elméletének újdonságát a korábbi szemiotikai rendszerekhez képest, hogy e szemiotika a szubjektum és jel közötti viszonyt közelítené meg, valamint a jeleket a saját egzisztenciális környezetükben kutatná (p. 67). Nem törekedik viszont feltétlenül osztályozásra, strukturálásra, mint a korábbi elméletek, melyek úgy beszélnek bizonyos jelenségekről, mintha azok valóban lennének, és csak úgy lennének (p. 12). Tarasti olyan filozófiákat is áttekint, melyek valamelyes vonatkozásban egzisztenciálisnak nevezhetőek. Így nyer jelentőséget Heidegger, Sartre, Kirkegaard világa. A Tarasti által fontosnak vélt kategóriák közül, melyeket saját elmélete nézőpontjából elemez, különösen fontos szerepet játszik a *Flux* (p. 13), *Dasein* (p. 14), *Gelassenheit* (p. 20), *Passión* (p. 69), *In-sein/Ausser-sein* (p. 14), *Endosign/Eksosign* (p. 28), *Tagadás/Állítás*, *Strukturális/Egzisztenciális* (p. 50), *Autentikus/Nem Autentikus* (p. 92), *Etre-pour-soi/Etre-en-soi* (p. 32), *Trans-ascendance/Trans-descendance* (p. 36).

E nagy változatosságot mutató és összetett háttérrel rendelkező kategóriák Eero Tarastinál olyan jelenségszemléletbe illeszkednek, amely egyfajta virtuális világot kutat, ahol a szubjektum és objektum közötti térben vagyunk, és az (elő)jeleket még akkor figyelhetjük meg, mielőtt még jelekké válnának. A kötet ebből a szempontból izgalmas olvasást, kalandot kínál az olvasónak anélkül, hogy végleges képet adna a felvetett kérdésekről. Így ami a könyv előnye, a könyv hátrányává is válik. Lehetséges, hogy az egzisztenciális szemiotikáról csupán tépelődő ellentmondásokon keresztül lehet beszélni? A szerző ezt az álláspontot látszik vállalni, és sokrétűen számol be róla.

B 169 290







A JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék Kiadványai:

**MONARCHIA-KARNEVÁL AZ IRODALOMBAN.** Szeged, 1989.

**A MONARCHIA A SZÁZADFORDULÓN.** Szeged-Budapest, 1991.

**MAGYAROK BÉCSBEN — BÉCSRŐL.** Szeged, 1993.

**TEGNAP ELŐTT. IRODALMI UTAZÁSOK A MONARCHIÁBAN.** Szeged, 1995.

**„AZOK A SZÉP(?) NAPOK”. TANULMÁNYOK A MONARCHIÁRÓL.** Szeged, 1996.

**A „SZÜKSÉGES NÉPSZÖVETSÉG” A MŰVELŐDÉS TÖRTÉNETÉBEN.** Szeged, 1996.

**TÖPRENGÉSEK KUNDERA „SZÉPSÉGES SZÉP ÜVEGGOLYÓJÁ”-RÓL.** Szeged 1997.

**(B)IRODALMI ÁLMOK — (B)IRODALMI VALÓSÁG.** Szeged 1998.

**Fried István: OSTMITTELEUROPÄISCHE STUDIEN.** Szeged, 1994.

**Fried István: EAST-CENTRAL EUROPEAN LITERARY STUDIES.** Szeged, 1997.

**SZÖVEGEK KÖZÖTT I.** Szeged 1996.

**SZÖVEGEK KÖZÖTT II.** Szeged 1997.

**FRANTIŠEK PALACKÝ KÉTSZÁZ ÉVE (1798-1998).** Szeged 1998.





E, H

J. : P. A.  
20000715